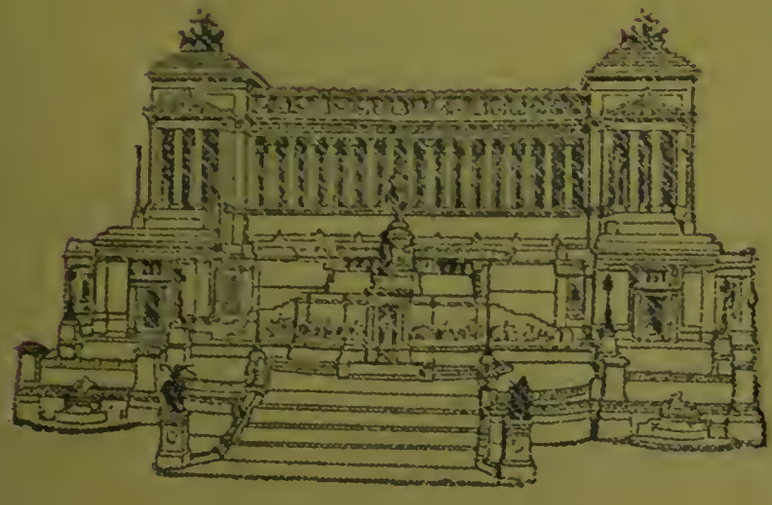
3 1761 04428 4149

SPRINGER - RICCI

# MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

V.

## L'ARTE NEL XIX SECOLO



ISTITUTO ITALIANO D' ARTI-
GRAFICHE ✦ EDITORE · BERGAMO

# MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

*Presented to the*
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
*from*
*the estate of*
GIORGIO BANDINI

A. SPRINGER – C. RICCI

# MANUALE
DI
# STORIA DELL'ARTE

V.

## L'ARTE NEL XIX SECOLO

DALLA SESTA EDIZIONE TEDESCA CURATA DA MAX OSBORN
RIVEDUTA ED AMPLIATA NELLA PARTE ITALIANA DA
ARTURO CALZA

Con 461 illustrazioni e 18 tavole a colori.

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1924

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

LIBRARY
JUN 21 1996
UNIVERSITY OF TORONTO

Officine dell' Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo

# AVVERTENZA

Quando Antonio Springer, a complemento del suo *Manuale di Storia dell'Arte*, pubblicò questo quinto volume dedicato all'arte dell'Ottocento, il secolo era ancora assai lontano dalla sua fine, e n'era lontano ancora d'un quarto, allorchè l'illustre autore ne curò la seconda edizione (1884). Egli, perciò, non potè nè avere nè dare una idea di tutto lo sviluppo artistico di quel secolo.

Allo Springer, morto a Lipsia il 31 maggio 1891, fu sostituito nella cura del volume Max Osborn che ne pubblicò la terza edizione nel 1906. Il secolo XIX era bensì finito, ma non da tanto che se ne potesse offrire un giudizio sicuro. Fra l'altro, proprio nello scorcio d'esso, erano apparsi nuovi principii e nuove forme destinate a cambiare, almeno parzialmente, la fisonomia stessa dell'arte.

L'Osborn, nella prima metà del libro, si limitò a ritoccare il testo tenendosi fedele allo Springer; ma nella seconda (dal 1850 in poi) gli fu necessario riscriverlo di nuovo, dividendo la storia nei periodi 1850-1870 e 1870-1900, e aggiungendo anche nomi di cospicui artisti o sfuggiti allo Springer o ancora poco o male conosciuti al suo tempo. Tale necessità di ampliare e coordinare il lavoro condusse l'Osborn a rimovere parti del testo e a distribuirle diversamente. Nell'insieme, però, non si allontanò dal metodo adottato dallo Springer.

Ma tale metodo rispondeva a un principio che, se conveniva alla Germania, poco, nullameno, poteva convenire alle altre nazioni: quello di *fare un libro pei Tedeschi*. E, invero, questo quinto volume del *Manuale* si è conservato, in tutte quattro le edizioni lipsiensi, sempre un libro sovrabbondante nelle notizie relative agli artisti e all'arte della Germania e dell'Austria, ma poco diffuso per ciò che riguardava gli altri paesi, soprattutto l'Italia.

Pubblicando, tradotto nella nostra lingua, il *Manuale* dello Springer, era ovvio che si dovesse pur fare l'edizione italiana di questo quinto volume, insistentemente richiesto dal pubblico; ma era altresì chiaro che, se con la collaborazione di Alessandro della Seta e di Antonio Munoz, avevamo data ampiezza, nei riguardi dell'arte nostra, ai volumi precedenti, a più forte ragione la dovessimo dare a quest'ultimo, non solo per ragione di patriottismo, ma anche, e su tutto, per ragione di giustizia.

Affidammo il lavoro ad **Arturo Calza,** uomo di molteplice coltura, apprezzato per l'equità della critica e da moltissimi anni in contatto coi nostri artisti. E con lui decidemmo la via da tenere.

Diminuita la parte tedesca, che s'estendeva sino ad artisti mediocri, egli sopresse i vari e magri accenni all'arte italiana che si trovavano sparsi qua e là, più che con parsimonia, con grettezza; e scrisse, invece, tre capitoli originali sulla Scoltura, sulla Pittura e sull'Architettura in Italia nel secolo XIX, parlando degli artisti defunti, e se d'alcuni tuttora viventi, di coloro però la cui operosità poteva dirsi, sulla fine dell'Ottocento, compiuta, o dei quali era già definito il carattere. Degli altri, ancora oggi in fervida lotta con sè stessi e con gli émuli o discussi dalla critica e dal pubblico, si parlerà in avvenire. Essi ci sono troppo vicini per consentirci di giudicarli nelle loro proporzioni reali!

Il lavoro del Calza, nè facile nè breve, fu cominciato prima della guerra, quando il gruppo dell'*Ercole e Lica* d'Antonio Canova si trovava ancora nel Palazzo Corsini.

Allorchè il 29 agosto 1917 venne trasferito alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, la possente scoltura v'aprì la serie delle opere rivelatrici del valore artistico degli Italiani, anche nel secolo passato: valore indegnamente misconosciuto dagli stranieri e, ciò che più addolora, a lungo anche fra noi.

E dal grande quadro dell'arte nostra ottocentesca, apparso, può dirsi, da quell'anno in tutto il suo magnifico complesso, si vide che, in ogni periodo dell'agitato secolo, pur tra i diversi indirizzi e le diverse influenze, i nostri artisti avevano operato con fede, con serietà e con dignità per l'onore d'Italia.

CORRADO RICCI.

Roma, 1 marzo 1924.

# INDICE DELLE MATERIE


## Parte Prima: 1750 - 1819.

I. — I primordi del classicismo nel secolo XVIII . . . . pag. 1
II. — David e la sua scuola . 5
III. — Carstens e Thorwaldsen . 13
IV. — I Romantici . . . . . » 23
V. — Cornelius . . . . . » 29

## Parte Seconda: 1819 - 1850.

I. — Cornelius e la vecchia scuola di Monaco . . . . . pag. 33
II. — La più vecchia scuola di Düsseldorf. . . . . 39
III. — Schinkel e Rauch . . . » 46
IV. — I romantici in Francia . 52
V. — L'arte francese al tempo della monarchia di luglio . » 61
VI. — Ingres e il nuovo risveglio della tendenza classica . . 72
VII. — La fine della tendenza classica e romantica in Germania 82

## Parte Terza: 1850 - 1870.

I. — Il programma moderno . pag. 93
II. — L'Inghilterra quale iniziatrice 98
III. — Il realismo in Francia. . pag. 119
IV. — Il risveglio del colore in Germania . . . . . 146
V. — Lo stile storico nella plastica nell'architettura e nell'arte applicata alle industrie . . 167

## Parte Quarta: 1870 - 1900.

I. — L'impressionismo e i francesi pag. 195
II. — La pittura moderna in Germania . . . . . 217
III. — La pittura degli altri popoli 243
IV. — La plastica e l'architettura moderna . . . . . 282
V. — Le arti del disegno . . 302
VI. — Arte e vita . . . . . 312

## Il neo classicismo in Italia.

I. — La scultura . . . . . pag. 321
II. — Pittura e arti minori . . » 331

**Il romanticismo e altri aspetti dell'arte in Italia** dal 1830 in poi . . . . . pag. 355

**L'architettura** . . . . . » 415

# COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE FUORI TESTO


I. — P. P. Prud'Hon: Il ratto di Psiche . . . . . Frontispizio

II. — William Turner: A Venezia . . . . . Pag. 113

III. — C. François Daubigny: Paesaggio . . . . . » 127

IV. — Honoré Daumier: La lavandaia . . . . . » 133

V. — C. David Friedrich: Il riposo durante la mietitura . . . . . » 151

VI. — Andreas Achenbach: Paesaggio della Vestfalia . . . . . » 153

VII. — Edouard Manet: Olympia . . . . . » 199

VIII. — Arnold Böcklin: In balia delle onde . . . . . » 219

IX. — Hans Thoma: Nostalgia . . . . . » 225

X. — Max Liebermann: Operaie di una fabbrica di conserve . . . . . » 229

XI. — Fritz Von Uhde: La nascita di Cristo . . . . . » 231

XII. — Anders Zorn: Maja . . . . . » 269

XIII. — Francesco Hayez: Il bacio . . . . . » 359

XIV. — Tranquillo Cremona: L'edera . . . . . » 369

XV. — Giovanni Segantini: Alla stanga . . . . . » 373

XVI. — Domenico Morelli: Cristo nell'orto . . . . . » 401

XVII. — Edoardo Dalbono: La benedizione delle strade a Napoli . . . . . » 405

XVIII. — Francesco Paolo Michetti: Il voto . . . . . » 407

# PARTE PRIMA: 1750 - 1819.

## I. — I PRIMORDI DEL CLASSICISMO NEL SECOLO XVIII.

Il sangue fresco che la formazione del Rinascimento aveva trasfuso nell'arte nel secolo XV e XVI si era andato man mano disseccando e coagulando. Specialmente i rapporti coll'antichità, che allora erano stati tanto vasti e fecondi, si andarono sciogliendo e diventarono sempre più esteriori e superficiali dal secolo XVII in poi. Le stampe tedesche di sculture antiche dimostrano chiaramente quanto era mal compresa l'antichità in quel tempo: proporzioni e linee erano tanto sbagliate nel disegno da non riconoscere più quale originale volessero riprodurre. Fu in quel tempo che gli scavi di Ercolano e Pompei cominciarono a portare nuova vita nell'arte e risvegliarono ancora una volta l'amore per l'antico. E in nessun luogo più che in Francia. Come gli archeologi francesi si diedero con speciale fervore alla descrizione e alla spiegazione delle antichità scoperte, così anche gli artisti francesi si volsero per primi e col maggior successo alle antiche forme d'arte. Per il fatto che opere di pittura e oggetti d'arte minore venivano alla luce in maggior numero che mai, e suscitavano grandissimo interesse, l'adattamento dei vecchi motivi alle nuove forme d'arte era singolarmente facilitato. La moda, assetata di nuovi modelli, trovò qui una quantità inesauribile di indirizzi e di eccitamenti, e diede forme arcaiche alla decorazione dell'interno delle case. Gli esemplari della pittura classica non presentavano come quelli della plastica un contrasto stridente con le tendenze moderne: si potevano usare le forme pittoriche dell'arte classica senza romperla completamente con le vecchie tradizioni. Si credeva almeno di poter combinare i due elementi e si confidava nell'illusione di poter riunire le nuove conquiste con la vecchia eredità. Ma una mezza riforma è una cattiva strada per procedere sicuramente. Erano proprio le manchevolezze della tendenza passata che, facendo così, non si potevano evitare completamente: e cioè le sdolcinature senza forza, i raffinamenti senza anima, la troppa benevolenza per

già fortemente sfruttato idealismo di Claude Lorrain. Ma tutte queste prove restano isolate e senza veri seguaci. In parte si ritornò a loro più tardi, ovvero, è più giusto dire « se ne ricordarono i precursori » quando fu lanciata la *pittura storica*, la *pittura di genere* e la tendenza naturalistica nella pittura di paesaggio; ma senza che fra essi e i successori si sia potuta riconoscere un'immediata connessione. Resta sempre da notare che nella seconda metà del secolo XVIII non regnava nessuna uniformità

Fig. 2. A. R. Mengs: Augusto e Cleopatra — Vienna, Galleria Czernin.

nell'attività artistica; che anzi, corrispondentemente al carattere della letteratura in quel tempo, si manifestavano attività varie e iniziative svolgentisi in più direzioni.

L'arte inglese è stata relativamente la meno influenzata dalla dominante tendenza classica. Perchè i disegni schematici di John Flaxman (1755-1826) con cui egli illustrava Omero e Eschilo e che erano fatti soltanto per un piccolo cerchio di conoscitori, non possono esser messi sullo stesso piano con le opere di Joshua Reynolds (1723-1792) e coll'influenza che egli esercitava. Reynolds, uomo di vasta coltura e di studi profondi, sorretto da un fine senso di comprensione pittorica, fece

fiorire mirabilmente in Inghilterra l'arte del ritratto. Era stata quest'arte sempre molto coltivata in Inghilterra se anche da artisti stranieri. Il Reynolds trovò il suo pubblico esclusivamente nel suo paese e seppe rendere nel modo più vivo la singolare bellezza della classe aristocratica inglese. Thomas Lawrence (vedi sotto) fu l'erede della sua gloria nel secolo XIX. Il gruppo più vecchio dei ritrattisti viennesi Amerling, Schrotzberg e altri si formarono specialmente su lui: il ritratto cortigianesco in generale ebbe molto ad imparare da lui. Questo succedeva mentre cominciavano ad essere molto ricercate le stampe inglesi; esse ebbero ammiratori entusiasti che non si accorgevano neppure della loro durezza. Il lungo isolamento dell'Inghilterra dal continente durante le guerre napoleoniche contribuì a far maggiormente apprezzare le opere inglesi appena si ristabilirono le relazioni commerciali. Le opere di provenienza inglese vennero considerate prima con grande curiosità: ma un po' alla volta anche con ammirazione, e vantate come modelli. Quell'isolamento (e questo è molto importante) influì pure sullo sviluppo così particolare del gusto inglese. L'arte inglese rimase estranea all'influenza francese di cui invece tutto il continente divenne tributario per tanto tempo e in così alta misura.

## II. — DAVID E LA SUA SCUOLA.

La grandezza e l'estensione dell'influenza francese sull'arte del continente europeo furono in parte determinate da circostanze esteriori, come p. es. dalle condizioni politiche del predominio imperiale francese. Del resto i popoli d'Europa seguivano solamente una vecchia abitudine se volgevano i loro sguardi ammiranti su Parigi. Ma anche l'eccezionale vivacità del mondo artistico francese e la saliente importanza di alcuni pittori non devono essere dimenticate. In nessun luogo la nuova tendenza classica fu rievocata alla vita con maggior clamore e con una tale profusione di mezzi come in Francia. Un artista specialmente ha effettuato questo rivolgimento e lo ha sostenuto con poderosa energia: Jacques Louis David (1748-1825). Non soltanto egli stimò sè stesso uno dei maggiori artisti del mondo; ma venne salutato tale, senza discussione, anche dai suoi contemporanei. La generazione seguente ha impiccolito molto il titolo d'onore del David, ma non potè togliergli la sua importanza nella storia dell'arte moderna.

La sua eccessiva autovalutazione, il suo disprezzo per altri artisti e altre maniere d'arte, il suo modo di fare diventato tirannico allora che, nel tempo della rivoluzione, la sua posizione politica gli mise nelle mani la dittatura nel regno dell'arte, furono appunto gli elementi che lo aiutarono nel far conseguire la vittoria alle tendenze da lui rappresentate. La fantasia del David non dominava una grande estensione di idee, e si moveva piuttosto pesantemente. Inoltre non bisogna credere che egli abbia additato per primo i modelli antichi e che li abbia, proprio lui, introdotti nell'arte. L'elemento classico si era già sostanzialmente introdotto in Francia coi tragici nazionali e con Poussin nel campo della pittura. Dalla metà del sec. XVIII in poi, si potevano contare in ogni esposizione degli accademici e in ogni « Salon » un numero notevole di quadri che trattavano la mitologia e la storia degli antichi Eroi. Ma di queste rappresentazioni avveniva non diversamente di quello che degli Eroi antichi, portati

sulla scena francese con le maglie e coi cappelli a piuma. Il David insorse con severità crudele contro questi sistemi; e insistette sulla precisione della rappresentazione; prima di tutto sulla precisione esteriore, imitando suppellettili, armi, vestiti dai modelli antichi e tenendosi nel disegno delle teste a statue e rilievi antichi. Ma egli ambiva anche alla verità interna per quanto egli e il suo tempo potevano capirla. Rude virtù virile, amore della libertà, patriottismo, apparivano i tratti più brillanti dell'antichità classica. Con la loro rappresentazione il David si acquistò il favore dell'opinione pubblica, la quale traeva i suoi ideali politici dal mondo romano ancora prima

Fig. 3. J. L. David: Il giuramento degli Orazi — Parigi, Louvre.

della rivoluzione, e voleva durante la rivoluzione realizzare pienamente il sogno d'una rigida, ma grande e libera repubblica. Dapprincipio il David intrecciava volentieri nelle scene patetiche degli episodî commoventi e prestava così omaggio al gusto nazionale che si dimostrava propenso piuttosto alle scene di commozione, facili ed eloquenti (a cui era stato preparato dal gusto ornato e retorico della poesia), che non alle scene tragiche pervase di severa ed orgogliosa dignità. A questo modo si spiega il successo brillante ed esteriore del David. Inoltre, come artista, egli accentuava la rigida precisione del disegno, la rotondità delle figure, il contrasto fra luce ed ombra nel colorito. Egli non tollerava nulla di vago e di poco chiaro; e tralasciava alcuni fini effetti pittorici, piuttosto di rinunciare al risalto plastico delle figure e dei gruppi sullo sfondo. Egli pretendeva anche dai suoi scolari lo studio profondo e la maggior pos-

sibile sicurezza della mano nel riprodurre ogni particolare. Gli allievi, fra cui anche varî tedeschi, affluivano numerosi a lui e trasformarono il suo studio in una vasta scuola elevando il David ad uno dei più influenti maestri del secolo. Se anche più tardi avvenne che gli scolari si dispersero e che l'arte del David andò man mano perdendo considerazione, il suo metodo di scuola non perdette favore ancora per

Fig. 4. J. L. David : L'assassinio di Marat — Bruxelles, Museo.

varie generazioni, e divenne un'eredità preziosa per l'arte francese. Ma egli deve una gran parte dei suoi successi alla profonda personale preparazione, agli studî severi, all'educazione accurata della mano e alla perfetta padronanza degli elementi tecnici.

Il trionfo del David appartiene ancora al secolo XVIII: egli chiude l'evoluzione che era incominciata nella metà del secolo. *Il giuramento degli Orazî* (fig. 3), compiuto nel 1784 — allora il David aveva 36 anni —, lo mette in prima linea fra i

pittori francesi. Il quadro mostra tanto le buone, quanto le cattive qualità dell'artista, le quali da allora si ripetono in quasi tutte le sue opere.

Nessuno potrà negare che la scena è soltanto composta artifiziosamente e che non fu creata dal profondo dell'anima dell'artista. Si vedono per così dire le mani abili e attive del pittore che assestano le gambe e le braccia delle persone, che ordinano le pieghe dei drappi e dispongono con effetto le figure. In un'opera d'arte perfetta non si dovrebbe però scorgere l'artista che sottilizza e che pondera con intenzione critica piuttosto che con inspirazione spontanea: la verità della rappresentazione si raggiunge quando essa procede dall' intimo — naturalmente e senza sforzo, almeno apparente. Non si deve tuttavia svalutare l'effetto delle due azioni in contrasto, e cioè gli Orazî che giurano e le donne piangenti; nè la precisione del disegno, la chiarezza di tutti i movimenti e la serietà posata dell' espressione. Ancora prima dello scoppio della rivoluzione il David dipinse il quadro di *Bruto*. Il console ha comandato l'esecuzione capitale dei suoi figli e lascia agire il sentimento naturale paterno dopo aver adempiuto al suo dovere patriottico. Egli siede accasciato nel dolore ai piedi della statua di Roma, le donne irrompono in forte lamento: nello sfondo si vedono le salme dei figli; tutto il quadro si muove sulle stesse tracce e nello stesso sistema del *Giuramento degli Orazî*. La rivoluzione aumentò poi la fama esteriore del David. Egli si unì appassionatamente al partito vincitore e appartenne ai fanatici della Convenzione.

Fig. 5. J. L. David: La marchesa d'Orvilliers — Parigi, proprietà privata. (*Gazette des Beaux-Arts*).

Sebbene la sua voce avesse autorità indiscussa in quanto riguardava l'arte, nell'organizzazione di feste pubbliche e nell'ordinamento degli istituti d'arte, la sua vera

attività artistica si era però arrestata. L'opera più interessante della sua produzione in quel tempo è *L'assassinio di Marat* fig. 4. Creata sotto l'immediata impressione del fatto, l'opera è di concezione naturale: il fatto si tiene strettamente alla verità e rende fedelmente la ributtante bruttezza di Marat. La verità è che l'angoscia e il terrore prodotti dalla rivoluzione risultarono poco propizî allo svolgimento dell'arte nonostante i paroloni che si andavano ripetendo sul desiderio di rigenerarla. Alcuni simboli superficiali e alcune gelide allegorie bastavano a soddisfare il bisogno artistico ufficiale. Anche dopo la fine del Terrore, sotto il Direttorio, le condizioni

Fig. 6. P. P. Prud'hon: La Giustizia e la Vendetta — Parigi, Louvre.

artistiche non migliorarono. Basta osservare come si portavano gli « Incroyables » e le « Merveilleuses » per persuadersi della ridicolaggine dell'asserzione che fosse allora risorta l'età del puro ellenismo. Non si può negar tuttavia che un certo cambiamento di gusto sia avvenuto, il quale ebbe influenza anche sul David. Corrispondentemente all'aumentata influenza delle donne nella società, la bellezza femminile fu ritenuta allora più degna e più alta: e di conseguenza la rappresentazione del nudo divenne la preoccupazione artistica più attraente. Il *Ratto delle Sabine* del David, finito dopo cinque anni di lavoro nel 1800 ed esposto al pubblico con entusiastico successo, mostra il cambiamento dell'opinione pubblica in fatto d'arte. Le donne che dividono i combattenti hanno la parte principale della scena e la maggiore importanza è data alla corretta riproduzione dei corpi nudi. Con quest'opera

il David raggiunge l'apice della sua attività; ma egli continuò indiscutibilmente ad essere il primo pittore dell'epoca anche durante l'Impero ed ebbe a godere altamente il favore e la stima di Napoleone. All'infuori di quadri di cerimonie, p. es. l'*Incoronazione di Napoleone*, egli dipinse pure l'Imperatore, mentre a cavallo d'un focoso destriero addita ai suoi soldati la strada della vittoria attraverso le Alpi. Egli dipinse inoltre molti insigni ritratti fra cui emerge quello della *Marchesa d'Orvilliers* (fig. 5) per l'interpretazione semplice, naturale e veritiera. Egli non riuscì però più a trarre dal classicismo nuove voci: la vecchia maniera andava perdendo sempre più di vitalità. L'influenza immediata del David sull'arte francese cessò completamente nel 1816, allorchè egli fu esiliato a Bruxelles per aver votato la morte di Luigi XVI.

Fig. 7. Fr. Gérard: Madame Récamier — Parigi, Hôtel de Ville.

Il David deve la maggior parte del suo successo all'aver fatto risaltare energicamente, fino all'asprezza, l'elemento classico. Le qualità opposte, la paura di tutto quello che è violento portata al punto da diventar debolezza furono la causa che una natura quasi ugualmente ricca di doti restasse sempre, di fronte al David, nell'ombra.

Pierre Paul Prud'hon (1758-1823) non era ostile alla tendenza classica. Per esempio egli ha concepito gli oggetti per la *toilette* dell' Imperatrice Maria Luisa e la culla del Re di Roma in uno stile che a suo modo di vedere era classico, ma che a noi sembra eccessivamente pedantesco e tradizionale.

Egli non trovava che ci fosse ragione di romperla violentemente con le vecchie scuole; ma studiare sui modelli antichi era per lui una questione di opportunità. Per lui l'antichità classica era pur sempre rimasta il regno giocondo di Amore e Venere: e le Muse anacreontiche gli parlavano al cuore più assai che non la poesia tragica. Egli preferiva la comprensione pittorica a quella plastica, l'effetto dei colori a quello delle linee: e si astenne, tolte poche eccezioni, dalle rappresentazioni patetiche.

P. P. PRUD'HON: IL RATTO DI PSICHE.
Parigi, Museo del Louvre.

L'eccezione più celebre è data dal quadro (che ora si trova al Louvre) imaginato per la decorazione di una sala di giustizia e che rappresenta l'assassino che appena compiuto l'atto sanguinario è già inseguito e raggiunto dalla giustizia e dalla vendetta (fig. 6).

L'effetto della scena rappresentata con sorprendente verità è accresciuto dall'ambiente. Non una speciale tendenza, ma la maggiore naturalezza e la verità del sentimento lo distinguono dalla vecchia scuola. Un'ottima testimonianza della tendenza del maestro, che è stato anche fecondissimo quale disegnatore, è data dal *Ratto di*

Fig. 8. J. A. Gros: Bonaparte al ponte d'Arcole — Parigi, Louvre.

*Psiche* (Tav. I). Fu specialmente quest'opera che valse al Prud'hon il titolo di Correggio francese. Alla bellissima armonia delle linee e al delicato trattamento delle carni si associa un impiego di chiaroscuro molto efficace, col mezzo del quale le parti del corpo esposte alla luce piena risaltano superbamente smaglianti. Il Prud'hon fu fecondo anche quale illustratore, come tanti artisti del suo tempo; naturalmente nell'opera sua egli si sentì specialmente attratto dalla poesia erotica. In queste illustrazioni che superano di gran lunga il valore del testo, come anche nei numerosi disegni, si manifestano brillantemente la fecondità e la grazia naturale della sua fantasia.

Mentre il Prud'hon godette pieno favore soltanto presso la generazione più gio-

Fig. 9. P. Guerin: Ritratto di signora. Londra, Collezione Wallace. (Fot. Mansell).

vane, altri artisti dell'epoca napoleonica dovettero dopo pochi anni pagare il fio dell'esagerato favore che avevano loro tributato i contemporanei, con una totale o almeno con una mezza dimenticanza. Girodet (Anne Louis G. de Roucy-Trioson, detto Girodet-Trioson; 1767-1824) si era posto da principio su una strada non diversa da quella del Prud'hon. Nel suo *Endimione spiato da Amore al chiaro di luna* (1792) è accentuato prevalentemente il fascino pittorico della situazione. Di natura più suscettibile del David, che era da lui preso talvolta a modello per la severità del disegno, egli si lasciava influenzare anche da opere di poesie moderne, come dai canti di Ossian così universalmente ammirati per qualche tempo e dalla famosa opera poetica « Atala » di Chateaubriand. Tra i seguaci del David, François Gérard (1770-1837) occupò il posto migliore accanto al maestro. Nell'opera in cui è rappresentato il cieco Belisario che

Fig. 10. L. G. E. Isabey: Ricevimento a Corte — Londra, Collezione Wallace. (Fot. Mansell).

porta la sua guida ferita tra le braccia, tastando col bastone la strada lungo un precipizio che egli ignaro costeggia — opera finita nel 1795 —, egli segue le tracce del David: ma lo supera di gran lunga con la impressionante verità dell'espressione. Egli supera il maestro anche nel colorito più forte e nello studio pittorico più profondo: per queste qualità egli riuscì a diventare il più ricercato ritrattista del suo tempo. Il ritratto di *Madame Récamier* del Gérard 1802: fig. 7 conserva anche adesso un grande fascino, non ostante che il pittore l'abbia circondato, artificiosamente, di un ambiente troppo vecchio. Egli del resto dipinse volentieri anche quadri di battaglie. In questo campo però egli deve lasciare la precedenza a Jean Antoine Gros (1771-1835). Questi riusciva meglio di ogni altro a magnificare le vittorie di Napoleone e ad idealizzare l'eroe senza compromettersi troppo con la verità artistica, pur non essendo molto fedele a quella storica. Il quadro del Gros che rappresenta Napoleone al ponte di Arcole (fig. 8) ha contribuito non poco alla divulgazione del culto napoleonico ed ha insieme reso efficacemente omaggio al culto delle glorie nazionali. La vivacità della scena è turbata soltanto dalle mosse teatrali, e l'efficacia del colorito dalla pesantezza di tôno. Di importanza marcatamente inferiore è Pierre Guérin (1774-1833), che seguì pure i modelli classici; ma che però si elevò poco al di sopra dell'imitazione esteriore e superficiale dell'antico, sebbene cercasse di comprenderlo da un punto di vista patetico e sensualmente piacente (fig. 9). Invece egli godette gran fama di maestro dopo l'esilio del David.

Il miniaturista Jean Baptiste Isabey (1767-1855) forma un forte contrasto con tutto questo gruppo di artisti. Già al tempo del Direttorio egli godeva di alta considerazione, e mantenne la sua fama fino a Restaurazione inoltrata; sebbene però la sua attività più rigogliosa si sia svolta sotto il regno di Napoleone. Mentre gli altri artisti magnificavano il lato eroico del reggimento napoleonico, egli rappresentava piuttosto il suo eroe nella sua vita privata (p. es. nel suo quadro: *Il generale Bonaparte nel giardino della Malmaison*). Sebbene egli fosse stato molto apprezzato anche come decoratore, pure la sua fama è principalmente legata agli innumerevoli somigliantissimi ritratti di personaggi distinti, che egli eseguì finemente (e sempre somigliantissimi) sull'avorio. Suo figlio e scolaro Louis Gabriel Eugène Isabey (1804-86) dipingeva marine luminose e quadretti di costumi romantici con lesta maniera e intelligenti effetti di luce (fig. 10). Egli influì col suo slancio e con la finezza intonata del colorito su varî artisti tedeschi, come Ed. Hildebrandt e Carl Spitzweg.

## III. — CARSTENS E THORWALDSEN.

Con non meno zelo che in Francia fu battuta la strada dei classici anche in Germania e si trovò il risanamento dell'arte nei ricorsi a quell'antichità, per la quale le descrizioni del Winckelmann avevano risvegliato il maggior entusiasmo. Ma soltanto i principî sembrano uguali, il proseguimento e il fine sono completamente diversi. Già la scelta delle materie in cui si approfondiscono i pensieri degli artisti francesi e tedeschi, dimostrano un aperto contrasto. Come per tutti i popoli romanici, il mondo romano era, per i francesi, molto più comprensibile del mondo greco, nel quale

Fig. 11. A. J. Carstens: La Notte coi suoi figli il Sonno e la Morte, la Dea del destino e le Parche (cartone). Weimar, Museo.

essi vedevano solo quello che è grazia e bellezza. I tedeschi invece si sentivano più attirati dai greci: nutrivano preferibilmente la loro fantasia di personaggi di quel mondo eroico, e ascoltavano con entusiasmo i racconti dei poeti ellenici. Già per questo motivo quella tradizione artistica in cui l'ellenismo era trascurato, restava più lontana dal loro spirito. Ma anche all'infuori di questo, essi non erano in condizione di adottare quella tradizione e di seguirla come scuola: non c'era in Germania un centro di coltura sociale e artistica che potesse imprimere all'arte una direzione particolare e determinata, e specialmente all'arte pittorica; mancava un grande pubblico, mancavano ordinamenti ricchi di adepti e liberali di tendenze. Mancava sopratutto una vita pubblica movimentata; la quale è sempre un potente stimolo per gli artisti e offre l'opportunità di mettere in contatto l'arte con gli interessi generali. Le parole di Schiller: « noi dobbiamo dimenticare il nostro secolo se vogliamo lavorare per nostra propria convinzione », si adattano specialmente all'arte tedesca nel tempo del Winckelmann. Il modo di vedere estetico non si confaceva al sentimento popolare; a vero dire l'artista creava per altri artisti, e preferibilmente e meglio per sè stesso.

I giovani che rendevano omaggio ai nuovi ideali classici si trovavano stretti fra i pittori delle scuole d'arte ormai troppo degenerate, i quali non pensavano ad altro se non a impedire il lavoro agli spiriti liberi, a coloro che non erano asserviti alla

vecchia scuola, e che essi chiamavano gli « sciupatori del mestiere »: poichè essi consideravano l'arte esclusivamente come un mestiere, come un « alimento borghese », come un'opera che non potesse affrancarsi dalle accademie, le quali, generalmente, erano dirette da stranieri, o almeno foggiate sui tipi delle accademie straniere. Essi avevano conosciuto gli ideali classici attraverso la letteratura; era nei libri che essi avevano incominciato a entusiasmarsi per la grandezza dell'antichità. Mentre il David, pur combattendo appassionatamente la più vecchia maniera accademica, non seppe uscir mai dall'àmbito di una « scuola », in Germania invece la rottura con la « scuola » e con le vecchie tradizioni fu completa e duratura.

Si ha più diritto di parlare di una rivoluzione dell'arte nei riguardi della Germania che in quelli della Francia, sebbene in Francia l'arte fosse capitanata da un « campione rivoluzionario-politico ». Con tutto ciò le tendenze dello sviluppo dell'arte tedesca furono irrevocabilmente fissate per un'intera generazione. I giovani artisti che si volgevano alla nuova tendenza si trovarono a dover studiare da soli. Essi dovettero rinunciare ai molti vantaggi di un insegnamento regolare e ordinato, alla tradizione viva e alla speranza di incontrar successo in ambienti molto vasti. Per molte ragioni essi non poterono materiare le loro opere di quello che dà la più potente attrattiva alle creazioni d'arte: e cioè di vita fremente e di luce brillante e colorita. Essi avrebbero potuto acquistare l'eccellenza dal lato tecnico, farsi abilissimi cioè nel cosidetto « mestiere nell'arte », soltanto se fossero rimasti nell'altro campo.

Fig. 12. A. J. Carstens: Il tragitto del Megapente — Weimar, Museo.

Ma compresi unicamente della grandezza semplice e della bellezza poetica del mondo greco, essi davano poi poco peso all'esecuzione virtuosa e alla presentazione riccamente colorita dei loro lavori. Essi volevano gareggiare coi poeti; davano perciò più rilievo e più importanza alla bellezza poetica che a quella pittorica ed avevano paura di opprimere o cancellare il sentimento da cui si sentivano invasi con una soverchia cura delle forme esteriori.

Questa tendenza si manifesta più marcatamente che in tutti in Asmus Jacob Carstens, nato nel 1754 (nel molino di Sankt-Jürgen presso Schleswig) e morto nel 1798 a Roma. Celebrato quale riformatore e ristauratore dell'arte tedesca ancora intorno alla metà del secolo XIX, egli fu deprezzato poco dopo con tutto il gruppo classicheggiante, in causa specialmente della troppo manchevole abilità tecnica. Ma, nel complesso, e per queste considerazioni, si è fatto spesso troppo torto al Carstens. Il ritorno ai motivi classici era inevitabilmente segnato dalle nuove direttive della coltura europea: così che la sigolarmente stretta connessione dell'inspirazione artistica col movimento letterario, e specialmente con la poesia, è una conseguenza naturale delle grandi correnti che s'erano formate nello spirito pubblico; la coltura letteraria infatti racchiudeva in sè la parte migliore della nostra vita e della nostra forza. È perciò che non soltanto i tedeschi ma anche gli italiani, dimenticando le divisioni politiche, si ricordavano soltanto di quella che poteva ben dirsi l'unità spirituale della Nazione. Il tòno esteriore tuttavia, nei paesi tedeschi, era misero.

La guerra dei trent'anni aveva distrutto il benessere del paese e ne aveva paralizzate le disposizioni creative. Ma le Nazioni tentavano a poco a poco di risorgere; e in tutta Europa il culto di un mondo ideale, vivificato specialmente dall'opera dei Poeti, diede un impulso universale e duraturo anche alle arti plastiche.

A 22 anni il Carstens andò a Kopenhagen. Quello che quivi lo attirava non era tanto l'accademia in cui agiva con successo specialmente Nicolaj Abraham Abildgaard (1743-1809), ma la collezione di gessi di sculture antiche. Egli seppe imprimersi tanto profondamente nella mente quelle forme che le sapeva disegnare a memoria. Nel 1783 egli volle tentare la fortuna anche in Italia; ma l'insufficienza di mezzi lo costrinse però, appena arrivato a Mantova, a tornare indietro. Allora visse qualche tempo a Lubecca, e alcuni anni (1785-1792) a Berlino. Finalmente una borsa di studio gli permise di visitare il paese dei suoi sogni. Visse sei anni a Roma, solo, contrariato da molti, ma molto stimato da un piccolo circolo di ammiratori che lo salutava quale maestro. In questo suo soggiorno a Roma si svolse la sua maggiore attività, sebbene questo non risulti ad un primo e superficiale esame. Egli infatti non eseguì opere finite, ma quasi esclusivamente disegni, in semplici schematici contorni fatti con la matita o con la penna, poi cosidetti « cartoni », abbozzati in creta nera con luci ravvivate e alcuni schizzi leggermente colorati. La sua fantasia era anche inspirata da Ossian, da Dante, da Goethe (*Faust nella cucina delle streghe*); ma egli si sentiva completamente a casa sua quando stava nel mondo antico e nel campo dell'allegoria. Anche idee più lontane e astratte, come p. es. *La nascita della luce* oppure *La Notte con i suoi figliuoli* (fig. 11), trovarono forma nella sua fantasia. Si vede in lui il disegnatore che non ha soltanto tolto a prestito dal poeta i tratti esteriori dell'avvenimento per poi lasciare campo a chi guarda di rin-

frescarsi la fantasia alla fonte poetica o letteraria; ma è chiaro che egli ha ancora una volta individualmente rifatta e ricreata la scena nel suo spirito. Da questo deriva il sentimento vivace che anima la rappresentazione, nonostante il maldevole apparato scenico e i mezzi tecnici straordinariamente semplici, di cui egli fa uso.

Bertel Thorwaldsen (1770-1844 appartiene per nascita e per posizione sociale alla Danimarca. Con ragione i suoi connazionali lo decantano come il maggior artista della loro stirpe e gli hanno eretto il più bel monumento che un artista possa desiderare col museo di Thorwaldsen a Kopenhagen (vedi sotto IV, 4). Il suo posto nella storia d'arte moderna è però precisato dal suo lungo soggiorno a Roma (1797-1819, 1820-1838) e dalla sua comprensione dell'arte e del mondo antico.

Fig. 13. P. Thorwaldsen: Cristo. Kopenhagen, Chiesa di Nostra Donna.

Thorwaldsen fu per la sua fama un artista europeo; fintanto che visse — e gli Dei senza invidia gli hanno regalato una lunga e felice vita — egli fu onorato quale scultore sovrano. Può essere che vi sia in questa fama dell'esagerazione, alla quale certamente non partecipò il mondo artistico francese e italiano: certo i popoli nordici avevano ragione di apprezzarlo anche di più, perchè il suo « ideale dell'antico » era conforme alle idealità artistiche e letterarie dei popoli germanici. Figlio d'un intagliatore di imagini, Thorwaldsen imparò presto gli elementi più materiali della sua arte. Nel 1797 egli arrivò a Roma con una borsa di studio: e sarebbe tornato in patria nel 1803 senza aver mai fatto alcun'opera statuaria di qualche importanza, se nel giorno della sua partenza un mecenate inglese non gli avesse ordinato il *Giasone*, decidendo con ciò la sua più lunga permanenza a Roma. Thorwaldsen aveva modellato questa statua già nel 1801 e l'aveva poi nell'anno seguente ancora ingrandita e curata nei particolari. Giasone, col vello d'oro conquistato sul braccio, volge ancora un'occhiata piena di orgoglioso trionfo al drago vinto, prima di lasciar la Colchide. La semplice verità del concetto, libera da ogni esagerazione e da ogni sfoggio di bellezza nelle parti del corpo, la felice combinazione dell'immediato movimento con la posata tranquillità in tutto l'incedere, distinguevano questa statua da tutte le altre statue plastiche di eroi eseguite in quel tempo, e dimostravano una evoluzione efficace dello stile allora dominante. Da quel giorno la fama di Thor-

waldsen andò sempre crescendo; la sua attività si svolse senza interruzione. Il suo studio si riempì presto di artisti danesi, tedeschi e italiani; e per quanto crescesse il numero degli allievi, essi non bastavano per le sempre crescenti ordinazioni. Furono ricercate le copie di quasi tutte le opere maggiori del maestro; ed egli naturalmente trasmetteva il lavoro ai suoi allievi. Nè la sua maniera ebbe più tardi notevoli cambiamenti, se anche la cerchia dei soggetti da lui trattati andò molto allargandosi. Il mondo antico restò la sua vera patria, e il campo dov'egli dominava senza contrasto; ma specialmente egli trasse dalla profonda decadenza in cui si trovava, l'arte del rilievo, e la recò a una magnifica fioritura. Egli eliminò da essa l'elemento pittorico che vi si era introdotto da secoli, la profondità prospettica, la massa degli ornamenti naturali, la confusione dei varî prospetti delle figure: e introdusse di nuovo la semplicità dello stile greco, efficace per bellezza e unità di linee. Stava nella natura ingenua e semplice di Thorwaldsen di capire il fascino di questo stile di rilievo volontariamente semplificato e di ridargli tutta la sua fresca originalità. L'opera sua più vasta in questo campo è il *Corteo di Alessandro*. Fama maggiore ma più discussa hanno i due tondi: *Il Giorno* e *La Notte*, che sono altrettanto giusti nell'idea quanto perfetti nella composizione; la quale si adatta spontanea alla forma rotonda; nè minor pregio hanno *Le stagioni* e il rilievo a uso fregio: *Le età dell'amore*.

Fig. 14. H. E. Freund: Loke.

Nella rappresentazione del dolce dominio di Amore e in quella di allegre personificazioni di versi anacreontici, Thorwaldsen era pressochè inesauribile. Il suo spirito meno incline al patetico e all'appassionato che al quieto e al vezzoso spiega la sua predilezione per la rappresentanza di figure femminili ideali, come le Tre Grazie, Venere, Psiche, Ebe, ecc. Certo, esse mancano dell'attraente leggiadria sensuale che distingue le figure femminili del Canova; ma hanno il vantaggio di far risaltare la vera, pura, misteriosa bellezza femminile, avvicinandosi così di più al carattere antico.

Thorwaldsen lavorava con meno libertà nel campo della scultura monumentale che sul terreno antico-ideale, a meno che non entrasse in quello che si potrebbe dire il « regno allegorico-ideale »; ciò che egli fece in alcuni monumenti e rilievi sepolcrali. Nei decennî seguenti la nuova costruzione della chiesa di Nostra Signora a Kopenhagen gli fornì numerosi còmpiti di natura religiosa.

Nel timpano rappresentò la predica di Giovanni; ornò il pronao della chiesa con un fregio a rilievo rappresentante l'entrata di Cristo a Gerusalemme e l'interno con le statue dei 12 apostoli e del Salvatore in atto di aprire le braccia amorevolmente a invitare gli stanchi e gli oppressi. È stato molto discusso se gli eroi del

cielo cristiano possano essere rivestiti con naturalezza di forme antiche, e se in tal modo si possa riuscire a rappresentarli plasticamente in modo perfetto. In ogni caso Thorwaldsen ha creato un'opera di serio e solenne effetto con la statua di Cristo destinata originariamente alla Cappella di Palazzo, e a cui lavorò dal 1821 al 1827 (fig. 13) e se ne apprezza pienamente il valore artistico specialmente se la si mette a confronto della non meno celebre statua di Cristo del Dannecker Regensburg, Mausoleo del Principe Taxis). Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) di Stoccarda era il più celebre scultore della Germania meridionale nei primi trent'anni del secolo XIX: la sua *Arianna* va annoverata ancora adesso tra le opere più popolari di quell'epoca. Ciò che piace ai più in quest'opera è appunto ciò che impediva al Dannecker di esercitare una grande influenza sui suoi colleghi: il trattamento cioè liscio e dolce delle forme proveniente dalla vecchia scuola. Ad ogni modo merita maggiore considerazione il busto colossale di Schiller in cui lo scultore seppe fondere egregiamente la verità naturale con una concezione tutta idealizzata del suo modello.

Fig. 15. J. A. Jerichau: Il cacciatore di pantere.

Quantunque la natura artistica di Thorwaldsen si trovasse bene a posto soltanto nell'antico, egli eseguiva volentieri, anzi con gioia, còmpiti cristiano-religiosi, mentre si manteneva freddo quando si trattava di personificare, a richiesta dei suoi clienti, la leggenda delle divinità nordiche. Tentare queste prove fu còmpito della più giovane generazione di scultori scandinavi: come dello svedese Benedikt Fogelberg (1786-1854) che si valse de' suoi studî romani per gettare un ponte fra i tipi delle divinità classiche e le figure della mitologia scandinava.

Da Adone egli trovò abilmente il modo di passare a Balder, da Ercole a Thor, da Giove a Odino. Anche alcuni scolari di Thorwaldsen, come H. W. Bissen (1798-1868) o H. E. Freund (1786-1840), rendevano omaggio al carattere nordico, e anche troppo spesso ai cicli delle leggende, mancanti d'una chiara e misurata precisione (fig. 14). Ma anche su suolo scandinavo la preminenza non poteva esser tolta all'antico. Già prima di Thorwaldsen lo svedese Tob. Sergell (1740-1814) aveva avuto numerosi ammiratori: e il giusto orgoglio con cui si considerava il più grande artista del Settentrione, aveva magnificamente risvegliato nella patria di Thorwaldsen lo stimolo dell'emulazione. Basta indicare Jens Adolf Jerichau (1816-1883),

uno dei più tardi scultori della Danimarca, ma dotato del maggior talento. Nel suo *Cacciatore*, che avendo rapito il piccino ad una pantera, viene assalito da questa fig. 15), l'elemento passionale è messo maggiormente in evidenza che in qualsiasi creazione di Thorwaldsen, mentre Jerichau si avvicina di più al grande maestro nei suoi rilievi e nel gruppo di *Ercole ed Ebe*. Perfino l'arte applicata all'industria deve indirettamente a Thorwaldsen il suo sviluppo.

Naturalmente non troviamo i maggiori seguaci del maestro danese nella sua patria, ma bensì a Roma. Non soltanto i suoi scolari immediati, fra cui l'italiano Pietro Tenerani 1789-1869, il tedesco Rudolph Schadow (1786-1822: *La donna che si lega i sandali* e *La tessitrice* sono le sue opere maggiori) e Emil Wolff 1802-1879: il creatore del famoso *Pescatore* di Potsdam, dell'*Amazzone ferita sorretta dalla sua compagna*, della *Giuditta* e di altre molte opere); ma tutti gli scultori di Roma che rendevano omaggio all'antico seguirono le sue tracce. Thorwaldsen viveva come un patriarca nel suo cerchio romano di artisti. Anche chi non seguiva la sua scuola onorava la persona del maestro, che quantunque si elevasse sopra ogni altro sapeva, per il suo spirito quasi infantile e per la fresca ingenuità del suo cuore, scherzare a gara col più giovane e col più piccolo dei compagni.

Giacchè dapprincipio non vi erano ancora contrasti nella concezione artistica, nè partiti nei gruppi degli artisti, tutti giuravano unanimemente sulla bandiera dello stile classico.

È strano quale attrattiva esercitasse Roma e l'antichità di Roma sull'artista in un tempo in cui, in confronto al passato, la vita di Roma era tanto misera, ed erano diventati scarsi perfino gli antichi modelli. Dopo l'occupazione francese la città eterna impoverì e si spopolò; i musei erano stati manomessi, i loro preziosi tesori trasportati a Parigi quale bottino di guerra: si sarebbe quasi potuto dire che la fantasia avesse sostituito quello che era stato tolto agli occhi. I monumenti dell'arte antica rimasti a Roma parlavano con più forza allo spirito e risvegliavano un entusiasmo tanto potente quanto non aveva saputo accendere Roma allorchè era piena di opere d'arte. E perfino da Parigi arrivarono nuovi adepti.

Gottlieb Schick 1776-1812 di Stoccarda lasciò lo studio del David per finire a Roma la sua educazione artistica. I suoi quadri *Apollo fra i pastori* (fig. 16) e *Bacco e Arianna* suscitarono gran chiasso fra gli artisti e risvegliarono grandi speranze nell'avvenire del pittore: speranze che pur troppo furono frustrate dalla sua immatura morte. Ed ancora un altro svevo percorse la strada per Roma attraverso Parigi: Eberhard Wächter (1762-1852), che come pittore non disponeva che d'una capacità mediocre, ma che come onesto consigliere della gioventù ebbe notevole influenza nello sviluppo successivo dell'arte tedesca. Ma molti dei paesisti che erano andati a Roma attraversando le Alpi alla fine del secolo XVIII, non seppero sottrarsi alla magia dell'idealismo; fra questi va annoverato Johann Christian Reinhart di Hof (1761-1847). Ma più notevole di lui fu Joseph Anton Koch (1768-1839).

La benevolenza del vescovo di Augsburg aveva procurato un posto alla « Karlschule » di Stoccarda al giovane contadino tirolese; ma un amore quasi selvaggio di libertà l'aveva indotto a fuggire dall'istituto. Dopo lungo pellegrinaggio arrivò a Roma, città che egli non abbandonò più fino alla sua morte, salvo che una sola volta. Koch si rivela apertamente seguace di Carstens. Nelle sue manifestazioni figu-

rali — le illustrazioni per Dante ed Ossian — egli si avvicinò intimamente al maestro: ma la sua natura rude e incapace di freni e di disciplina gli vietò di possedere un giusto equilibrio nella forma e nella concezione pittorica. Anche nel campo che gli fu più proprio e cioè nella pittura di paesaggio, Koch partiva da principî affini a quelli di Carstens. Egli combattè vivamente la « pittura di vedute » coltivata da Hackert: per i paesisti doveva valere il diritto di creazione libera e poetica; e la parte principale doveva esser data dalla caratteristica realtà della rappresentazione. I paesaggi di Koch non affascinano per il loro senso pittorico e per l'effetto ar-

Fig. 10. G. Schick: Apollo fra i pastori — Stoccarda, Galleria Reale.
(Fot. Bruckmann, Monaco).

monico dei colori: si direbbe che essi sieno fatti più di linee che di colori. Invece sono notevoli per la costruzione chiara e solida dei fondi di paesaggio e per l'espressiva robustezza delle forme. Il sentimento che parla attraverso il paesaggio è accresciuto e reso più chiaro dalla disposizione e dalla costruzione del quadro. Le figure non sono aggiunte esteriori e formali, ma stanno in stretto ed intimo legame con il paesaggio, ed hanno sempre un significato e un'azione determinati. Così nel quadro di *Macbeth* del Museo di Innsbruck la situazione orridamente paurosa è impressa nella stessa misura tanto al paesaggio quanto alle figure e ad ogni particolare del quadro; e l'uragano che imperversa sulle cose inanimate è il riflesso della passione che imperversa negli animi delle figure collocate nel primo piano. Un legame sim-

bolico deve sempre unire le figure umane con il paesaggio: tanto che il nome di « paesaggio storico » fu appunto coniato per quel modo di concepire il quadro, che fu proprio del Koch e di alcuni suoi precursori e seguaci. E non senza ragione. Questi paesaggi potenti e maestosi non sono quelli che ci cadono normalmente sotto gli occhi e che formano il nostro abituale diletto. La rappresentazione della natura che talvolta è acuita fino alla rozzezza, l'omissione di dettagli anche ricchi e piacenti, per riguardo a una concezione uniformemente caratteristica ci è resa comprensibile soltanto se approfondiamo i nostri pensieri nel passato; in quell'età eroica, la vita umana si manifestava con poche, ma forti e prepotentemente imperiose sensazioni e passioni. Per citare le parole stesse di Koch bisogna dire che quello che decise della sua tendenza fu l'aver quasi sempre omesso le casualità nel rappresentare la natura; l'aver quindi ristretto all'essenziale — e dunque « stilizzato » — il paesaggio. Con questo mezzo era raggiunta una specie di comunione con i criterî di Carstens: era dominata dall'idealismo anche la pittura di paesaggio. Col tempo altre tendenze e altri fini si fecero strada. In Roma stessa però, un piccolo cerchio mantenne ancora per lungo tempo il punto di vista di Koch, punto che egli stesso difendeva in persona con grande zelo. Specialmente due artisti della generazione seguente devono alla sua influenza principî più solidi e più ricca inspirazione.

Bonaventura Genelli (1798-1868) appartiene alla conosciuta famiglia di artisti di Berlino. Venuto a Roma fin da giovane, frequentò lo studio di Koch che gli indicò Carstens per modello e che lo aiutò notevolmente. Ritornato in Germania, il Genelli si stabilì a Monaco dove ebbe a sopportare un martirio di 20 anni. Mancavano i mecenati, gli amici intenditori si facevano vedere di raro. Soltanto a Weimar, verso la fine della sua vita, la fortuna gli fu clemente; così che si risvegliò in lui il desiderio di esercitare la pittura ad olio; forma d'arte che egli aveva sempre trascurata. Però il carattere strano ed originale del Genelli si rispecchia meglio che altrove nelle sue composizioni di « cicli ». Oltre alle più vecchie illustrazioni di Omero e di Dante meritano considerazione le sue serie di incisioni in rame: la vita d'una strega, di un dissipatore, di un artista. Come si vede, anche in lui la composizione poetica forma la parte principale; ed è connessa con ciò la sua tendenza alle composizioni allegoriche.

Con le tradizioni classiche del Genelli si spiega la sua preferenza per il nudo e per le figurazioni tipiche, scevre di qualsiasi tratto naturalistico.

Nella sua vecchiaia il Genelli incontrò a Weimar Friedrich Preller (1804-1878) con cui aveva affinità di mente e con cui era pure legato da una comune educazione artistica di gioventù; giacchè anche Preller seguì molto le tracce di Koch. Nell'anno 1828, dopo aver specialmente studiato le opere di Ruisdael a Dresda e di aver disegnato con zelo dall'antico ad Anversa, venne a Roma e si unì strettamente al gruppo dei classicisti. I paesaggi dell'Odissea, che ricompose tre volte, sono l'opera maggiore della sua vita. In questa serie di quadri la natura meridionale, accuratamente studiata dal Preller, offre i motivi per le scene su cui si svolgono i destini del « divino paziente ». Nelle ben definite forme della flora meridionale, nei ricchi contrasti, qui di coltura opulenta, là di abbandono e selvatichezza, e nelle linee espressive e decise del paesaggio, v'è un carattere che si sente conforme alla vita elementare dei tempi eroici. Nonostante l'entusiasmo per il pae-

saggio meridionale e specialmente per il luogo prediletto ai suoi studî, la Serpentara presso Olevano, il Preller era suscettibile alle bellezze della natura nordica che gli dettero adito a svolgere la sua arte coloristica. Le sue tendenze stilistiche pure non gli impedirono di osservare accuratamente la natura e di rendere ogni particolare con straordinaria verità.

## IV. — I ROMANTICI.

Ragioni interne ed esterne impressero a Roma il carattere di città capitale per l'arte tedesca al principio del secolo XIX. Pure anche a Roma le condizioni pubbliche erano deplorevoli, grande la miseria, piccolo il numero di amici dell'arte. Restava però possibile alla fantasia di rifugiarsi dal presente nei resti dell'antica grandezza: e il desiderio di « farsi uno stile » trovava nei modelli antichi una guida giusta, o — quando occorreva — un correttore efficace. Tutti questi aiuti mancavano agli artisti sul suolo tedesco. Apparentemente anche là la maniera classica era in onore nelle singole accademie: ma non già con lo spirito del circolo tedesco-romano da Carstens in poi, bensì con le vecchie forme artificiali convenzionali, senza alcuna traccia di entusiasmo poetico e di sentimento sincero. Una spinta più forte per ravvivare lo spirito classico fu data dagli « amici dell'arte » di Weimar sotto gli auspicî di Goethe e con l'aiuto attivo del suo amico e consigliere d'arte Johann Heinrich Meyer di Zurigo. Essi insegnavano nei « Propilei »; davano còmpiti agli artisti stessi e distribuivano premî per le migliori opere (1789-1805). Essi combattevano la preferenza per la sentimentalità e per le forme vuote di vita; e raccomandavano la rappresentazione di soggetti che avessero un significato in sè stessi e che fossero ugualmente adatti tanto ai pittori quanto agli scultori. L'antico mondo leggendario e i poemi greci sembravano loro i più adatti a ravvivare la fantasia. « I poemi di Omero sono sempre stati la fonte più ricca donde gli artisti hanno attinto soggetti per opere d'arte. In Omero molte cose sono tanto vive, rappresentate in modo così semplice e vero, che l'artista vi trova il lavoro già mezzo compiuto ». E nessun dubbio può sorgere contro la verità di questa frase di Goethe. L'artista, privato dalla fatica della composizione, può volgere tutta la sua forza alle forme e all'espressione.

Tuttavia le buone intenzioni dei « W. K. F. » (*Weimarer-Kunst-Freunde* ossia *Amici dell'arte di Weimar*) naufragarono non tanto per la incapacità degli artisti di concepire liberamente i còmpiti affidati loro, quanto per l'elemento didattico che si era sovrapposto e imposto in questa scuola. Soltanto in un'epoca molto favorevole alle arti una tale tendenza avrebbe potuto svilupparsi. Ma allora le condizioni in Germania non erano tali da poter far godere e capire le gioie dell'arte. Tumulti di guerra e poca sicurezza politica non consentivano manifestazioni artistiche a servizio di un grande pubblico. L'impoverimento generale aveva troppo ridotto i mecenati e anche i semplici amatori dell'arte; e d'altronde un grave ostacolo allo sviluppo dell'arte derivava dallo scarso contatto degli artisti col pubblico. Noi conosciamo adesso l'attività di quei vecchi artisti meglio e più completamente che non la conoscessero i loro contemporanei. Le pubbliche collezioni e le

esposizioni retrospettive ci dànno un'idea vasta e fedele della loro attività; mentre finchè essi vissero, le loro opere erano soltanto a portata di una stretta cerchia di amici, e, in generale, passavano immediatamente dallo studio dell'artista agli appartamenti inaccessibili di chi le aveva acquistate. Adesso le cose vanno diversamente: adesso tutto quello che gli artisti creano diventa di regola patrimonio del pubblico più colto; e in questo modo ogni singola opera di valore trova largo successo; le tendenze artistiche mettono radici più vaste; gli artisti entrano in più stretta comunione di idee fra loro. Al principio del secolo gli artisti sapevano poco dei loro colleghi, il popolo ancor meno dei suoi artisti. Allora i tedeschi erano una nazione colta letterariamente, ma non artisticamente. Quindi la letteratura era il filo conducente nella storia delle arti, ed esercitava una decisa influenza sullo sviluppo della vita artistica.

Come la tendenza classica era stata eccitata dagli scritti di Winckelmann, così anche la scuola romantica trovò il suo punto di partenza in un movimento letterario. Il suo programma è stato scritto da Wackenroder, da Tieck, da Friedrich Schlegel.

Dapprincipio sembrava che le idee romantiche dovessero essere poco feconde per le arti. Wackenroder — i cui scritti riassunti da Tieck: « Espansioni di cuore di un fraticello di convento, amatore delle arti » (1797) e « Fantasie sull'arte » (1799), servivano da breviario a molti artisti — era una natura sentimentale, di tendenze piuttosto musicali; egli era pieno d'entusiasmo, ma non aveva nè chiarezza nè forza nè capacità di creare. Egli s'industriava di supplire alla sua debolezza con l'entusiasmo: ma la verità fu che egli scambiò continuamente il suo desiderio di godimento spirituale con l'energia creativa. Siccome, per esempio, un ardente sentimento si manifesta nell'osservatore di un'eccellente opera d'arte, il Wackenroder ne deduceva che un ardente sentimento aveva « creata » quell'opera. Poichè l'opera d'arte induce all'entusiasmo, il romantico considera l'entusiasmo come unica fonte di successo artistico; così come egli crede che un quadro di devozione sia inspirato dal Cielo all'artista, perchè egli vede che quel quadro inspira la devozione. Ma v'è di più. La ferma opinione che ogni opera d'arte racchiudesse in sè un mistero spirituale, che accennasse a cose più alte, che fosse da interpretare simbolicamente, portava sia ad una esagerazione fantastica e all'interpretazione nebulosa delle forme, sia ad un pretenzioso dilettantismo, inquinato da una manchevole esecuzione artistica.

Con tutto ciò v'era un buon germe di fecondità nello sviluppo artistico del movimento romantico. Col magnificare il Medioevo, coll'acuire il sentimento religioso, esso trovò la nota che fece vibrare l'anima popolare in quegli anni di depressione nazionale. Molti trovarono consolazione e forza nell'uscire idealmente da quelle attuali miserie, per rifugiarsi nell'idea dell'antica grandezza della patria, e nell'elevazione religiosa dello spirito. I romantici, indicando agli artisti le grandi figure del passato patriottico e quelle delle glorie cristiane, li mettevano sulla strada che conduce al cuore del popolo; e, se non altro, assicuravano loro la partecipazione e la comprensione di un pubblico più vasto.

Essi avevano propagato molte idee fantastiche, confuse e errate; ma non si può negare che espressero anche un ammonimento che doveva avvincere a

loro tutti quelli che nel mondo artistico tedesco erano avidi di progresso. Fu una parola, la loro, la quale suscitò un vero incendio nelle menti giovanili che gemevano sotto il giogo della disciplina accademica e a cui era stata insegnata la composizione dietro regole meccaniche. Si capisce dunque come questi giovani sieno entrati in lotta con le Accademie nel far atto di fede verso i nuovi insegnamenti e che si sieno visti costretti a continuare la loro attività in un altro campo che non fosse quello accademico. La fama tradizionale di Roma di essere la « vera scuola superiore » per l'educazione artistica, si era mantenuta fino allora intatta. Proprio allora giungeva notizia della vita libera e attiva degli scultori e dei pittori nella città eterna.

Di conseguenza nell'anno 1810 e seguenti un piccolo gruppo valicò le Alpi per coltivare l'arte tedesca in quel lontano paese.

Questi nuovi pellegrini romani si distinguevano integralmente dai loro predecessori, non solo per le loro manifestazioni esteriori, ma ancora più per i loro fini e per le loro opinioni artistiche.

Essi non venivano alla Roma classica, ma alla Roma cristiana. I loro ideali non cercavano l'antico, bensì i pittori italiani del secolo XIV e XV, in cui trovavano una fede ingenua e devota unita ad affascinanti bellezze. Le relazioni fra i gruppi di artisti vecchi e di artisti giovani presero presto una vaga tinta di inimicizia che si manifestò, per esempio, nel nomignolo di « Nazzareni » applicato ai parteggianti della tendenza cristiano-romantica. Non mancò tuttavia qualche affinità fra le due maniere d'arte. Avevano in comune la resistenza contro la maniera accademica; comune pure era la esigenza che al sentimento poetico, nella composizione d'un quadro, fosse assicurata la parte principale; che ogni opera d'arte dovesse svilupparsi dall'interno all'esterno, e non già che delle belle figure si aggruppassero piacentemente per incontrarsi con mero *pathos* retorico.

Fig. 17. Fr. Overbeck: Sacra Famiglia (disegno). Abbazia di Neuburg.

Le due tendenze coincidevano pure nella avversione al naturalismo, e nella paura di approfondire troppo le varie attrattive delle manifestazioni esteriori. Di conseguenza esse appariscono abbastanza strettamente unite, nonostante i contrasti; e non meraviglia quindi, se le due tendenze talvolta si toccavano e se alcune personalità,

Fig. 18. J. Führich: Dall'imitazione di G. Cristo.

per la loro educazione artistica, si sentivano ugualmente inclinate verso l'una e verso l'altra.

Quattro giovani, che nell'anno 1810 erano stati quasi scacciati dall'Accademia di Vienna per le loro idee eretiche in fatto d'arte, furono i primi a formare una comunanza artistica: Friedrich Overbeck, nato a Lubecca nel 1798, Franz Pforr, maggiore d'un anno, di Francoforte, e due svizzeri: Ludwig Vogel e Hottinger. Essi furono i fondatori del circolo che poco dopo, quasi fosse una vera associazione monastica, seguiva gli stessi studî in comune nell'ex-convento di Sant'Isidoro al Pincio.

È notevole il fatto che varî discepoli di questa scuola diedero, ciascuno, una sola opera buona dopo la quale la loro forza si paralizzò per sempre. Per esempio Gust. Heinr. Naeke (1785-1835) di Dresda, la cui *Santa Elisabetta*, ora nel Duomo di Naumburg, è fra le migliori opere del gruppo di Overbeck.

Certo che talvolta l'avvicinamento ai Nazzareni era soltanto un punto di passaggio nello sviluppo di ogni singolo artista. Julius Schnorr di Lipsia (1794-1872) seguì dapprincipio completamente le loro tracce. Già a Vienna, dove egli era andato a 17 anni, Schnorr si era legato strettamente agli amici di Overbeck (i fratelli Olivier) e si era manifestato apertamente romantico nel suo *S. Rocco*. In esso egli diede assai meno valore alla tecnica che non all'espressione di un sentimento immediato e intimo; ed è facile notare la completa rinunzia che fa l'artista ad ogni effetto pittorico per tema di apparire artifizioso. Ci troviamo di fronte ad una specie di rievocazione di forme d'arte primitive che si ripetono, talvolta, anche più tardi, ma con intendimenti ben differenti. Schnorr si avvicina maggiormente al cerchio di Overbeck nelle sue *Nozze di Cana*. Quest'opera può passare per il modello di tutta questa tendenza. La colorazione debole e senza pretese fa risaltare gli altri pregi dell'opera: l'ambiente giocondo che circonda la scena, la finezza delle linee e (salvo per la persona principale) la precisione e la chiarezza dell'espressione: l'opera fa pensar molto ai vecchi fiorentini. Perchè, è strano a dirsi, ma questi ammiratori entusiasti della natura antico-tedesca si attennero esclusivamente a modelli italiani e specialmente ai maestri umbri. Ma non per questo essi si sono allontanati dai tedeschi. Il tedesco vanta volentieri la sua qualità nazionale di acclimatarsi facilmente nel mondo straniero. Però essi hanno esa-

gerato la paura dello studio della natura. Sempre attenti che l'accentuazione delle bellezze esteriori non faccia perdere di valore al sentimento poetico e alla spontaneità dell'espressione, essi si accontentavano d'una manifestazione generale e quasi sommaria di forme: le figure si distaccano, deboli e vaporose, dallo sfondo appena appena prospettico; i contorni sono di disegno duro; i corpi senza individualità; i colori applicati senza arte. Non di rado questi artisti confondevano i concetti di peccaminoso e di sensuale: e limitavano quindi per quanto possibile la bellezza sensuale nelle loro opere. Essi evitavano quanto potevano il nudo. L'essersi dati in braccio al Medioevo cristiano pareva il frutto naturale del loro entusiasmo poetico; e un quadro ideale di quell'epoca mistica, libero dalle pastoie d'uno speciale dogma religioso, sorrideva alla loro fantasia. Vita poco lunga era riservata, per forza naturale di cose, a questo romanticismo giovanile: e l'evoluzione che ne seguì ci presenta una schiera di cosidetti « fraticelli » al servizio della Chiesa cattolica, nella quale pareva personificato l'ideale religioso del Medioevo.

Oltre di ciò, quando, nel periodo della Restaurazione, la Chiesa cattolica si innalzò a maggiore potenza e si adoperò in tutti i modi per riacquistare l'influenza perduta da tempo sulla coltura generale; essa riannodò pure le sue relazioni con l'arte. Sorse allora una scuola che dava il maggior peso alla benevolenza e all'approvazione della Chiesa cattolica e che deliberatamente coltivava il contrasto colla coltura corrente. I rappresentanti di questa maniera trovarono quindi appoggi all'infuori di Roma, e cioè nelle provincie cattoliche della Germania e specialmente in Austria dove furono di aiuto anche alle tendenze politiche. Nessuno della comunanza artistica di Sant'Isidoro però si avvicinò alla fama e all'importanza di Friedrich Overbeck (1789-1869). Il suo talento naturale gli assicurò, qualunque maniera egli seguisse, un posto eminente fra quelli che lottavano con lui. Inoltre egli riuscì a foggiare il suo sentimento, il suo occhio e la sua mano in tal modo, che il severo spirito chiesastico della composizione e il carattere religioso delle figure sembrarono essere uno sfogo spontaneo della sua personalità e non una tendenza voluta o impostagli da forze esteriori (fig. 17). Overbeck lavorava molto lentamente e posatamente; spesso passavano molti anni prima che egli finisse un'opera incominciata. Dalle sue opere più vecchie parla uno spirito vivo e ingenuo, una gioia indivisa per il mondo delle manifestazioni esteriori e uno studio amorevole della natura; mentre quadri ad olio più tardi, come *L'unione fra le Arti e la Religione* di Francoforte, risultano meno simpatici per le molte rappresentazioni estranee al soggetto e che mancano di ogni vero legame con esse. Tale è anche l'*Incoronazione di Maria* nel Duomo di Colonia, in cui si nota l'evidente timore dell'artista di riuscire troppo realistico. Nella sua vecchiaia Overbeck fu guidato da questo concetto: accontentarsi di abbozzare disegni e cartoni e rinunciare completamente all'esecuzione di quadri a colori. La sua costante avversione alla tecnica e allo studio del colore, e all'osservazione diretta della natura, facilitarono questa forma del suo lavoro, nel quale il suo fine sentimento e la sorprendente memoria delle forme bastavano largamente a dare al disegno un sufficiente grado di viva realtà: nel disegno e nel cartone egli poteva finalmente dare indisturbato l'espressione più chiara del suo sentimento. In questo ciclo di lavori si basa la fama maggiore, e più meritata, di Overbeck.

Fra gli scolari e seguaci di Overbeck, ricorderemo Franz Pforr (1788-1812), di cui Overbeck diceva « che egli lo aveva decisamente salvato ». Overbeck era stato escluso dall'Accademia di Vienna per il suo spirito artistico insubordinato. Pforr dipinse in ricordo alle comuni lotte l'allegoria del suo destino e di quello di Overbeck: opera che dopo molto tempo fu di nuovo esposta nel 1906 alla Mostra del Centenario a Berlino. Accanto allo storico d'arte J. D. Passavant (1787-1861), nato a Francoforte, è da notare ancora J. H. F. von Olivier (1785-1841), i cui chiari, ma un po' timidi paesaggi, ricordano vivamente il lavoro faticoso di Overbeck. Fu più importante Philipp Veit, nipote del filosofo Mendelssohn, nato a Berlino nel 1793. Egli arrivò a Roma nel 1815 e si unì strettamente al gruppo che si era formato intorno a Overbeck e a Cornelius; e svolse la severa tendenza chiesastica prima a Francoforte dove andò a stare nel 1830, poi a Magonza ove egli morì in tarda età nell'anno 1877 occupato nella decorazione del Duomo. Egli era più suscettibile di Overbeck al fascino di una perfetta tecnica dei colori; quindi la sua principale attività si svolse in lavori da cavalletto (*Madonna con gli angeli* nella chiesa romana di Santa Trinità dei Monti e *Donne alla tomba di Cristo* nel Museo di Francoforte). Veit si dedicò pure volentieri e con abbastanza buon successo al ritratto. Un altro seguace di Overbeck, Joseph Führich (1800-1876), nato a Kratzau in Boemia, sembrò per molto tempo voler trovare la sua fama nell'esagerare le tendenze di questa scuola: egli s'ingarbugliò più profondamente che non la maggior parte dei suoi colleghi nel labirinto del romanticismo e sognava di cavalieri fieri e rigidi e di eccessivamente delicate donzelle. Più tardi, quando da Roma ritornò in Austria, prima a Praga e poi a Vienna dove egli si stabilì nel 1834, egli insistè nel modo più esagerato nelle sue tendenze chiesastiche. Soltanto nella vecchiaia si ammorbidì la sua maniera dura e secca; la fantasia si sciolse dalle catene volontariamente impostesi, ed egli potè dare alla sua arte un più giusto sviluppo.

Più agile e più universale si presenta il talento dell'ultimo importante rappresentante del gruppo di Overbeck, Eduard Steinle (1810-1886), di Vienna, che si stabilì a Francoforte dopo gli anni di studio passati a Roma e il suo soggiorno a Monaco. Egli dimostrò una grande attività, non soltanto nel campo della pittura di chiesa — oltre a numerosi affreschi, cartoni per finestre di chiese, egli creò oltre cento tavole di carattere religioso — ma trattò pure con preferenza le favole e i soggetti dei poemi di Shakespeare in acquarelli e disegni. Egli non restò estraneo alla decorazione teatrale: e il tratto spiritoso e umoristico che si riscontra in questo genere di composizioni indica già un rilassamento nella severa disciplina della scuola.

## V. — CORNELIUS.

Due tendenze dividevano il campo artistico romano al principio del secolo; dopo i classici, erano venuti i cristiano-romantici. A queste due tendenze si unì poi una terza che apparentemente si accostava ai romantici, ma che nei principî artistici si avvicinava molto ai classici a cui la legava anche un modo meno convenzio-

nale di osservare il mondo e la vivacità d'una manifestazione di forme più forte e più ricca. Apparisce singolare in essa la marcata accentuazione dell'elemento nazionale tedesco.

Nell'autunno 1811 Peter Cornelius con varî compagni passò le Alpi. Nato nel 1783 a Düsseldorf, Cornelius si era già diligentemente esercitato fin da bambino e

Fig. 19. P. Cornelius: La morte di Sigfrido, dal ciclo dei Nibelungi.

poi da ragazzo in manifestazioni d'arte. Ma ancora più rapida della sua abilità tecnica si sviluppò la sua fantasia. « Abbiamo la testa piena di poesia, ma non ci riesce ancora di far niente » egli disse nei suoi anni giovanili. Egli vorrebbe, infatti, fin d'allora far quello che sanno fare i più capaci; ed abbozza piani arditi, spera di creare grandi opere, si sente una certa affinità elettiva con l'opera del Poeta. Dodici disegni per il « Faust » di Goethe, riprodotti in incisioni in rame, attirarono l'attenzione su Cornelius; essi sono da considerarsi come il suo primo successo. Se anche lo stile non è ancora bene equilibrato e l'espressione è talvolta troppo esagerata e tal-

volta troppo indifferente, e il tipo dei visi non sempre felicemente scelto, risultano già in queste prime opere le più celebrate qualità dell'artista, e cioè la mirabile evidenza dei caratteri e la robustezza delle forme. A Roma Cornelius entrò nel cerchio dei « fraticelli ». Ma egli non si lasciò smuovere dalla sua strada non ostante le sue amicizie personali. Ai primi anni del soggiorno romano appartengono i disegni per il canto dei Nibelungi fig. 19 che vennero pure divulgati mediante l'incisione in rame.

Un uomo la cui fantasia si volgeva tanto volentieri alle glorie passate della patria, che si sentiva profondamente scosso dalla grandezza della vecchia arte tedesca, specialmente di Dürer, e che riconosceva orgogliosamente in sè stesso questo carattere nazionale, non poteva guardare con indifferenza ai destini attuali della sua patria. Roma stava bensì lontana dal campo della lotta per la libertà tedesca, e l'eco ne arrivava lento e ottuso al gruppo degli artisti tedesco-romani. Ma ogni notizia toc-

Fig. 20. Ph. Veit: I sette anni grassi — Berlino, Galleria Nazionale.
(Fot. D.r F. Stoedtner, Berlino).

cava i cuori e faceva avvampare il sentimento patriottico. Guglielmo di Humboldt, che visse parecchi anni a Roma quale ambasciatore prussiano e che stava in relazione cordiale con gli artisti, curava, del resto, che i tedeschi a Roma si sentissero strettamente uniti in ispirito alla patria.

Se anche Cornelius non seguiva gli avvenimenti con febbrile entusiasmo, pure il suo cuore sobbalzò di gioia quando arrivarono le notizie delle vittorie tedesche e della avvenuta liberazione della patria. Egli era fermo nell'idea che anche l'arte dovesse avere la sua parte nella risorta grandezza del popolo tedesco. In qual modo egli immaginasse questa parte, quali conseguenze egli attendesse per le arti dal trionfo delle armi patrie, egli ci dice in una sua lettera a Görres del 3 novembre 1814: « Io ritengo che il mezzo più forte, e direi infallibile, per dare all'arte tedesca una base per una nuova direzione adatta a questa grande epoca e allo spirito della Nazione, sia quello di rimettere ancora la pittura a fresco in quell'onore in cui fu tenuta in Italia nel tempo del grande Giotto e fino a quello del divino Urbinate ». Ed infatti lo svolgimento che ebbe l'arte tedesca nei seguenti decennî, prefiggendosi lo scopo di rinnovare la pittura monumentale, non fu la conseguenza di circostanze casuali ed esteriori. Esso sta invece in stretta connessione coi grandi avvenimenti e col nuovo risveglio di vita nazionale che si verificava in Prussia.

Il desiderio di Cornelius doveva presto avverarsi, se anche in modeste proporzioni. Il console generale prussiano a Roma, Bartholdy, fece l'offerta a lui e ai suoi amici di decorare di pitture murali una camera della sua bella casa del Pincio. Sono le pitture rappresentanti la storia di Giuseppe ebreo, che più tardi furono distaccate con molta arte dai muri della casa Bartholdy e che adesso si trovano alla Galleria nazionale di Berlino. Le parti eseguite da Cornelius sono incomparabilmente migliori di quelle eseguite dai suoi compagni di lavoro, Overbeck, Veit e Wilhelm Schadow, il figlio del grande scultore.

Il buon esito della prima prova decise un gentiluomo romano, il marchese Massimi, di far decorare di affreschi tre ambienti del casino della sua villa vicino al Laterano. I pittori dovevano prendere il soggetto dei quadri dalle tre maggiori opere poetiche d'Italia, la «Divina Commedia», la «Gerusalemme liberata» e l'«Orlando furioso». Overbeck assunse la camera del Tasso, ma poi fu sostituito da Führich. Julius Schnorr ebbe più successo di Overbeck nelle sue pitture inspirate dall'Ariosto, se anche il còmpito gli era poco agevolato dalla sfavorevole disposizione dell'ambiente e dal contenuto troppo avventuroso del poema. Cornelius si era riservato le scene tratte da Dante, ed aveva iniziato il lavoro coi cartoni e gli abbozzi per il *Paradiso*. È da notare che già allora egli progettava una potente composizione ciclica le cui parti avrebbero dovuto adattarsi strettamente alla struttura architettonica della vôlta. Nel mezzo dei preparativi dell'opera, una doppia chiamata gli arrivò nel 1819 da Düsseldorf e da Monaco.

Colla sua partenza il gruppo romano di artisti perdette il suo principale appoggio: fu da allora che diminuì un poco alla volta l'importanza di Roma per l'arte moderna in Germania: fino a quel tempo Roma era stata il teatro più importante per l'attività artistica tedesca. Quello che era stato prodotto dalla fine del secolo XVIII su suolo tedesco scompare completamente di fronte alle creazioni dei tedesco-romani: sembrava che la fantasia tedesca si fosse rifugiata a Roma per mettervi nuove e più robuste radici. Ora però anche nella patria stessa incominciò a delinearsi quell'amore per l'arte che era stato così depresso durante gli anni della guerra. Con la cresciuta operosità degli artisti si era anche annodata una relazione più intima col pubblico tedesco. Gli artisti non ebbero più il dolore di sentirsi abbandonati in Germania come esuli, e di dover rivolgere le loro brame alla «terra promessa» del Tevere. Si intende che questo processo si effettuava però lentamente. Fino a che Thorwaldsen stette a Roma gli artisti avevano, almeno esteriormente, un centro vivo e brillante: e i seguaci dei principî classici conservarono sempre fedeltà e amore alla città eterna. Anche Cornelius, durante tutta la sua vita, sentì sempre svegliarsi in sè la piena facoltà creatrice quando toccava il suolo romano: egli andava sempre volentieri a Roma prima di incominciare una nuova grande opera. Tutti gli scultori mantennero sempre lungamente vive le loro relazioni con Roma, perchè là disponevano delle maggiori risorse tecniche.

L'importanza che Roma si era acquistata da Carstens in poi per l'arte tedesca andava però sempre più scemando. Monaco e Düsseldorf divennero, prima, le sedi principali dell'attività artistica tedesca; nel campo dell'architettura e della plastica vi si associò presto Berlino. E non solo in Germania incominciò una vita artistica più attiva alcuni anni dopo le guerre di liberazione: anche in Francia la pittura prese

da allora nuovo slancio e si mise per nuove vie. Con ragione si può quindi datare un nuovo periodo nello sviluppo dell'arte moderna dal ritorno di Cornelius in Germania (1819) e dall'apparizione di Géricault nello stesso anno al Salon di Parigi. Anche adesso scopriamo, come al principio del prevalere della tendenza classica, quando David e Carstens si stavano di fronte, un punto di contatto fra lo sviluppo dell'arte in Francia e in Germania. Tanto in Francia quanto in Germania cominciò infatti a preponderare la tendenza di associare più strettamente l'arte con la coltura popolare nazionale.

Géricault scelse per il suo primo grande quadro un soggetto d'attualità; i suoi successori dimostrarono uno sguardo non meno acuto per i palpitanti interessi dell'ora che correva. In Germania non si poteva aspettarsi un risveglio così immediato del genio popolare e nazionale. Le condizioni pubbliche erano troppo incerte e oscure, e mancava non solo la fede in uno sviluppo nazionale continuo, ma anche una vera unità di opinioni e di scopi. Inoltre le radicate tradizioni e i principî estetici ormai tradizionali impedivano un rapido svolgimento. Se Goethe vedeva la liberazione della patria nell'immagine dell'Epimenide che si risveglia, è indiscutibile che il Principe che creò a Cornelius un così vasto campo d'attività a Monaco nutriva caldi sentimenti di patriottismo nella sua gioventù, se anche il suo « tedeschismo » prendeva talvolta delle forme bizzarre. Re Luigi di Baviera voleva fondare un'arte nazionale; e Cornelius pensava appunto che il risveglio della pittura monumentale fosse il miglior mezzo di mettere d'accordo l'arte tornata in onore in patria con la coltura idealistica che era in onore nella migliore società prussiana. L'arte francese e l'arte tedesca ebbero dunque, presso a poco, lo stesso punto di partenza nel periodo dal 1819 al 1850.

Fig. 21. L. von Klenze: Il Walhalla presso Regensburg.

# PARTE SECONDA: 1819-1850.

## I. — CORNELIUS E LA VECCHIA SCUOLA DI MONACO.

IL Principe ereditario di Baviera aveva un po' alla volta raccolto un grande tesoro di sculture antiche che egli aveva brillantemente accresciuto coll'acquisto degli Egineti. I cimelì di marmo dovevano essere posti in un edificio grandioso, la Gliptoteca, e Cornelius doveva decorar di affreschi le sale suntuose dove i visitatori avrebbero potuto ristorarsi e prepararsi allo studio della scultura. La destinazione dell'edificio imponeva certi limiti ai soggetti della rappresentazione. Essi furono presi dalla mitologia e dalla leggenda eroica greca e distribuiti in modo che in una piccola antisala fosse rappresentata la leggenda di Prometeo e nelle due sale maggiori la creazione e la dominazione dell'universo secondo la teogonia di Esiodo e la leggenda eroica di Troia. Già negli affreschi della Gliptoteca, Cornelius introdusse quella « maniera ciclica » che egli in seguito perfezionò con la più rigida coerenza. Per il suo procedimento non occorreva soltanto che egli si appellasse all'esempio dei maggiori maestri del Rinascimento, come a Raffaello nella stanza della Segnatura: ma che si tenesse anche al dovere che gli imponeva la natura stessa della pittura monumentale. Gli affreschi della Gliptoteca sono da considerare da questo punto di vista in tutta la loro connessione, se si vuol esser giusti verso il loro creatore. Nella sommità della vôlta della « Sala degli Dei » è rappresentato Eros, la deità primordiale, che scioglie il caos e domina gli elementi. A questo si allineano nei vicini lacunarî le figure allegoriche delle stagioni e poi le ore del giorno personificate da scene mitologiche.

Sulle tre grandi superfici murali, finalmente, si apre allo sguardo il limpido Regno di Giove olimpico, che riceve solennemente Eracle nel Consesso degli Dei; il mondo delle acque dominato da Poseidon, e finalmente il regno di Hades con Orfeo ed Euridice. Osserviamo una consimile costruzione nella « Sala degli Eroi ». Le nozze di Peleo e di Teti, dipinte nel campo centrale della vôlta, formano il punto di partenza della descrizione: ad esso fa seguito il prologo della guerra troiana, il giudizio di Paride, il ratto di Elena, il commiato di Ettore (fig. 22) e più oltre, ma ancora sempre sulla vôlta, notevoli episodî della grande lotta, fino a che, finalmente, tre grandi dipinti parietali presentano ai nostri occhi i rudi colpi del destino che si abbatterono sulla città di Priamo.

Quando Cornelius iniziò gli affreschi della Gliptoteca egli si trovava a Monaco soltanto come ospite. La sua posizione burocratica lo designava a Düsseldorf dove, su incitazione di Niebuhr (1821), egli aveva assunto la direzione dell'Accademia. Ma egli considerava Düsseldorf solamente come il suo quartiere d'inverno; qui egli riposava dal lavoro monacense oppure lo preparava. Per lo sviluppo della sua arte, la sua permanenza a Düsseldorf fu senza importanza; ed ugualmente sparirono in poco tempo le tracce che egli e i suoi scolari vi avevano lasciate.

Nell'anno 1825 Cornelius passò definitivamente a Monaco e fu messo a capo dell'Accademia quale successore di Langer: da allora avrebbe dovuto cominciare veramente il più brillante periodo della sua vita. Egli dovette accorgersi tuttavia che i primi anni di Monaco, quando egli lavorava ai freschi della Gliptoteca, erano stati i più felici e nello stesso tempo i più fecondi: gli nocque e gli dispiacque la mancanza di una cordiale armonia fra le arti sorelle.

Leo von Klenze, l'architetto più riguardevole, fu ostile a Cornelius; perfino la protezione del Re cominciò a vacillare e gli impedì la libera attività artistica. Non si può negare che dover, per così dire, ricostruir l'arte su basi nazionali soltanto per iniziativa e per liberalità di un'unica persona, costituiva una vera debolezza. Il Re voleva esser più che un mecenate; egli voleva non soltanto favorire l'arte e dare i mezzi per elevarla, ma voleva mettere in valore anche su questo terreno la sua volontà di principe. Ma il principe sovrano si fondeva però in modo poco simpatico coll'uomo privato, fornito solo di una coltura da dilettante.

« L'arte di Monaco sono io » diceva un celebre motto di Re Luigi. Il capriccio, il senso casualmente risvegliato dell'amatore, avevano dunque una parte maggiore di quanto fosse lecito ed utile ad un continuo e tranquillo sviluppo dell'arte. E considerandosi il creatore della vita artistica monacense, il Re voleva anche godere dei frutti delle sue fatiche. Da questo risultava l'impetuosità e la fretta quasi precipitata con cui egli metteva mano contemporaneamente alle più svariate imprese, l'impazienza di vederle compiute, la volubilità delle sue preferenze. Appena era incominciata un'opera, egli già ne progettava una seconda, e il suo interesse per la prima s'indeboliva. Le varie costruzioni sorte in uno stesso tempo minacciavano di esaurire le sue forze finanziarie: allora egli cercava di risolvere le difficoltà con economie, applicandole generalmente là dove non doveva.

Nelle sue relazioni personali con gli artisti egli non distingueva sempre il re dal mecenate e credeva lesa la sua dignità principesca quando schiette opinioni erano rivolte all'amico dell'arte. È sintomatico che i pittori della nuova generazione,

Genelli e Schwind, che avevano il maggior talento ed erano nello stesso tempo delle individualità indipendenti, non abbiano trovato grazia innanzi ai suoi occhi perfino Cornelius ebbe a soffrire più volte della volontà capricciosa del Re. Artisti condevoli e che lavorassero presto erano i più pregevoli per Re Luigi, o almeno quelli che egli favoriva di più. Ben più a ragione che Cornelius, Leo von Klenze e Ludwig Schwanthaler passano per i veri tipi della vecchia arte monacense creata dal Re. Leo von Klenze (1784-1864), educato specialmente a Parigi, stava a capo dell'arte costruttiva. La maggior parte delle opere monumentali di Monaco, e fuori di Monaco, e inoltre il Walhalla presso Regensburg (fig. 21) e la loggia della Libertà presso Kelheim furono progettate da lui. Profondo conoscitore della tecnica delle costruzioni antiche, egli si trovava a posto anche nell'architettura del Rinascimento (Residenza, vecchia Pinacoteca); ma queste cognizioni il Klenze se le era fatte troppo superficialmente, e senza penetrar nello spirito dell'arte antica: così che egli non seppe mai risolvere il problema di sviluppare le decorazioni in modo naturale ed armonico alle varie costruzioni.

Con questo e con la sua poca abilità di disporre bene gli ambienti risaltò ancora maggiormente il difetto fondamentale del movimento architettonico monacense: accadde talvolta che si dovesse, a costruzione finita, fissare lo scopo e provvedere ai bisogni della costruzione stessa.

Nonostante i suoi difetti, Klenze dimostra però maggior talento del renano Friedrich Gärtner (1792-1847), a cui toccò la costruzione della chiesa di S. Luigi, della loggia dei Lanzi, della biblioteca ecc. Già le opere di Klenze e di Gärtner offrivano prove delle più varie architetture, la greca, la romana, quella del primo Medioevo e l'architettura del Rinascimento italiano. A queste se ne aggiunsero altre che non manifestano alcuna traccia di uno sviluppo d'arte

Fig. 22. P. Cornelius: Il commiato di Ettore da Andromaca — Monaco, Gliptoteca.

Fig. 23. Klenze e Schwanthaler: La Bavaria a Monaco.

progressivo nel loro ordine cronologico, nè alcun intendimento più *evoluto*; tutte queste costruzioni rappresentano solamente una specie di atlante dell'arte monumentale: in quell'epoca si scambiavano gli stili come si scambiano le maschere. — Tuttavia Monaco deve allo zelo di costruzione del Re Luigi la metamorfosi d'una piccola città di residenza in una imponente grande città. Fu perduta invece completamente ogni attività nel campo della scultura. Regnava allora, nella scultura, quasi senza contrasto, Ludwig Schwanthaler (1802-1848); egli aveva un talento facile, rapido, sebbene superficiale, che accettava volentieri tutti i còmpiti, si adattava ad ogni stile, non commetteva mai sbagli salienti, ma non esplicava mai una grande forza; nè si dava la pena di cogliere profondo e vivo il carattere del soggetto, o di curare con acume le forme plastiche. Non è da meravigliarsi quindi che l'opera dello Schwanthaler sia da lungo tempo quasi dimenticata. Principalmente ed unicamente per le sue enormi proporzioni la *Bavaria* attira ancora l'attenzione (fig. 23).

I numerosi gruppi dei timpani, i fregi, i rilievi hanno almeno un valore decorativo; i ritratti statuari invece, di cui le piazze pubbliche di Monaco furono popolate, sembrano esistere soltanto per provare che il culto degli eroi avrebbe avuto bisogno di trovare ben altri interpreti da quelli che ebbe.

Cornelius dovette rinunciare ad una felice collaborazione delle varie arti; ma perfino nel suo proprio campo d'attività egli dovette incontrare gravi difficoltà. Già nel secondo lavoro che gli fu affidato: la decorazione pittorica delle logge nella Pinacoteca, egli non ebbe più le mani completamente libere. Il disegno dei cartoni e la loro esecuzione, che Cornelius aveva pensato di destinare ai suoi scolari, furono commessi ad un altro artista; la parte di Cornelius fu limitata all'esecuzione degli abbozzi. Ma parve che un modesto compenso a questo dolore gli fosse dato coll'affidargli il terzo grande lavoro nel 1829. Si trattava della decorazione della « Ludwigskirche ».

Cornelius esultò: « Già da sedici anni, egli scrisse, porto in me un'epopea cristiana, una divina commedia dipinta. E adesso la divina amante mi viene incontro quale sposa in tutta la sua bellezza. Quale mortale invidierò ancora? ». Ma anche questa volta un'amara delusione lo aspettava. Egli aveva sperato di coprire tutta la chiesa di affreschi; la volontà del Re limitò la decorazione al coro e alla navata trasversale e lo obbligò a contenere in ristretti confini il suo vasto piano di una grandiosa epopea biblica. Sulle vôlte egli dipinse la creazione coi cori degli angeli, gli evangelisti e i padri della Chiesa; sulle pareti della navata trasversale la nascita e la crocifissione di Cristo, e sulla parete del coro, di propria mano, il giudizio universale. Cornelius anche con queste limitazioni pensava di aver fatto un'opera grande. Ma quando fu scoperta, l'opera diede luogo a numerose critiche. Nel quadro della *Creazione* i varî ordini gerarchici degli angeli, che nemmeno nel Medioevo non erano mai penetrati nelle conoscenze popolari, come i Troni le Virtù le Dominazioni ecc., furono poco capiti. Nei grandi quadri murali, anche nel giudizio universale, l'esecuzione pittorica apparve insufficiente anche di fronte alle più modeste pretese: e il motto crudele del Re: « Cornelius non sa dipingere » penetrò largamente anche ne' circoli artistici.

Nell'arte di Cornelius il merito principale stava nella profondità del concetto. Per lui la forma aveva valore e importanza solamente in quanto essa gli dava il modo di esprimere i suoi pensieri. Già la natura non gli aveva dato un occhio sagace per individuare i tratti caratteristici delle figure, come dimostrano i suoi disegni; e questa deficienza fu ancora accresciuta dalla sua scarsa educazione artistica. Perciò egli fu assolutamente incapace di formare una scuola, e di valersi in nessun modo di qualche suo scolare nell'esecuzione delle sue opere.

Ma sarebbe stato troppo strano che Cornelius avesse riconosciuto la parte di colpa che egli aveva nella scarsa fertilità della sua attività monacense e che vi avesse cercato riparo negli anni della vecchiaia. Egli si sentiva offeso; cambiò d'umore e accettò volentieri la chiamata a Berlino che gli fece il re di Prussia Federico Guglielmo IV nel 1841.

Effettivamente, con la partenza di Cornelius l'arte monumentale di Monaco fu privata del suo più vivo sostegno e della sua miglior forza. Egli aveva iniziato a vasti concetti i suoi seguaci; ma essi, non essendo dotati da natura che di una elevatezza mediocre, non potevano usufruire che troppo scarsamente di questi insegnamenti. Cornelius non ha dunque lasciato a Monaco « una scuola » nel vecchio senso della parola. Fra gli artisti indipendenti, Julius Schnorr, con cui egli era in amicizia già da Roma, gli era il più affine; egli decorò alcune sale del Palazzo Reale di Monaco (fig. 24); e dopo il suo ritorno a Dresda (1846) eseguì le illustrazioni per la Bibbia che furono diffuse su vasta scala a mezzo di incisioni in legno. Fra queste emergono specialmente i quadri che illustrano gli ultimi libri dell'antico testamento, per la freschezza del concetto e per l'energia della composizione.

Cornelius non esercitò la minima influenza sull'artista che coltivava col maggior zelo la pittura monumentale accanto a lui a Monaco e che egli stesso aveva raccomandato per questi lavori. Heinrich Hess (1798-1863) non si avvicinò alla maniera del vecchio maestro nè negli affreschi della chiesa dello Spirito Santo nè nella basilica di San Bonifacio. Se egli si allontanò dal vecchio stile della pittura chiesastica

fu per avvicinarsi al gusto moderno con un colorito dolce e quasi molle, e col dare alle sue pitture un carattere che evitasse ogni ruvidità e ogni asprezza.

Il compagno di Heinrich Hess, Johann Schraudolph (1808-1879), seguì la stessa strada. Molto più affine a Cornelius apparisce il paesista Carl Rottmann (1798-1850), specialmente per il fatto che egli riprese l'uso dell'affresco per il paesaggio. Rottmann si distingue dai rappresentanti del cosidetto paesaggio storico per il fatto che egli considerava le forme del paesaggio così sufficientemente vive e insieme « ideali » da poter produrre un effetto soddisfacente per sè stesse, anche senza l'aiuto della figura umana: per lui il valore preponderante del quadro era dato dall'elemento pittorico e specialmente dagli effetti della luce nell'atmosfera. L'opera più conosciuta del Rottmann è la serie di paesaggi italiani che egli dipinse dal 1830 al 1833 nelle arcate del giardino di corte di Monaco.

Cornelius aveva lasciato Monaco offeso e amareggiato, ma pur sempre con dispiacere. Il suo desiderio di ritornare nella allegra e cattolica città della Germania meridionale crebbe dopo le sue prime esperienze di Berlino. I lavori coi quali egli si presentò in questo nuovo mondo, p. es. il quadro ad olio *Cristo nel limbo*, non piacquero. Solamente quando nella fantasia del Re maturò il progetto d'un nuovo grandioso Duomo a Berlino e insieme a questo il progetto d'un Campo Santo che rinchiudesse le tombe della famiglia reale, Cornelius si trovò nel suo giusto elemento. Le quattro pareti del Campo Santo dovevano essere decorate di affreschi, per i quali Cornelius disegnò gli abbozzi in parte a Roma negli anni 1843-1845. Egli continuò a lavorare i cartoni con rari intervalli fino al 1867 quando prima di averli compiuti lo colse la morte nel suo 84$^{mo}$ anno di vita. Con questo còmpito Cornelius raggiunse finalmente la piena libertà per il piano lungamente vagheggiato di eseguire un'epopea cristiana una nuova « Divina Commedia ».

Qui nessuna tradizione lo inceppava come nei quadri strettamente chiesastici: qui egli poteva dar libero corso alla poesia di cui era pieno

Fig. 24. J. Schnorr: Il funerale di Sigfrido, particolare del soffitto nel vestibolo del Palazzo Reale di Monaco.

il suo animo; coordinare e riassumere ogni singola scena in profondi pensieri, lasciar agire efficacemente l'elemento fantastico che fa parte del suo mondo di forme.

Nelle sue opere però la natura umana ci appare specialmente sotto un solo punto di vista: e per così dire in una luce speciale che lascia nell'ombra tutte le altre sensazioni e tutte le altre forme: era quindi naturale che un po' alla volta, col mutamento delle opinioni e delle tendenze di coltura, anche altri modi di vedere di quelli eroico-fantastici, volessero far valere i loro diritti. Non bisogna neppure, come adesso taluni fanno, svalutare la importanza artistica di Cornelius: resta il fatto che un'organica unione della pittura con l'architettura non era più stata esperimentata da secoli in Germania, se non per la decorazione delle chiese cattoliche. L'eccitamento ad una maggior serietà e a una più nobile dignità, fatto con successo e sostenuto efficacemente dalla personalità del maestro, elevò l'arte e gli artisti agli occhi della Nazione. Si comprende che la generazione più giovane, da quando la vita divenne più brillante e più fulgida, da quando gli sguardi si ritemprarono nella bellezza della realtà e da quando anche le esigenze esteriori dell'attività artistica avevano subito notevoli mutamenti, non si fosse più volta con pieno entusiasmo alle figure di Cornelius: che anzi le nuove generazioni si sieno sentite ormai estranee al vecchio maestro e non gli avessero più perdonato le sue innegabili deficienze. Non dobbiamo però mai dimenticare che la coltura d'una più vecchia generazione, la quale aveva altre vedute e altre esigenze, ed era tutta propensa a lasciarsi dominare dalla fantasia, aveva trovato la sua piena e classica espressione in Cornelius.

## II. — LA PIÙ VECCHIA SCUOLA DI DÜSSELDORF.

Se l'arte di Monaco dovette la sua origine e la sua tendenza alla volontà personale d'un principe, la scuola di Düsseldorf ebbe origine da un più limitato circolo accademico: al principio l'Accademia di Düsseldorf e la Scuola di pittura della stessa città si confondevano completamente. Dopo la ricostituzione dell'istituto d'arte renano voluta dal governo prussiano, Cornelius ne prese dapprima la direzione senza però lasciar tracce durature della sua attività. Soltanto col richiamo di Wilhelm Schadow (1789-1862) nell'anno 1826 cominciò a svolgersi l'originale vita della scuola di Düsseldorf. Dopo il suo ritorno da Roma, Schadow si era stabilito a Berlino: è difficile dire se egli sia stato miglior pittore di Wilhelm Wach (1787-1845) e di Karl Begas (1794-1854); che accanto a lui godevano fama universale. Wach aveva lavorato a Parigi sotto Gros ed aveva poi studiato specialmente Raffaello a Roma. Nella maggior parte delle sue opere, fra cui i quadri della vôlta nel teatro e le « Tre Virtù Cristiane » nella chiesa di Werder erano le più importanti, si lodano un ordinamento abile, un colorito piacente, un'eccellente modellatura delle figure. Schadow non era una forza energica e originale, ma come maestro egli superò di gran lunga i suoi colleghi, e lo dimostrò lo sviluppo che ebbe l'Accademia di Düsseldorf sotto la sua direzione. Varî scolari lo seguirono da Berlino a Düsseldorf e si sottomisero volentieri alla sua guida: quantunque essi avessero già tutti creato opere proprie. Essi lavoravano in comune nei locali dell'Accademia, ma non divennero *fraticelli* bensì allegri compagni su cui il padre Reno esercitava un'altra volta

la sua magica potenza. Col tempo si videro le cattive conseguenze di questa comunanza di vita. L'abitudine della stretta vicinanza contribuiva allo scambio amichevole di sensazioni, di idee e di procedimenti tecnici. I compagni formavano un piccolo mondo a sè, sognavano gli stessi ideali poetici, avevano gli stessi modelli, adoperavano lo stesso colorito. Naturalmente il valore individuale non risaltava così in giuste proporzioni; e siccome la fantasia degli artisti era poco a contatto della vita vera e grande, le loro manifestazioni erano prive di forza fresca e di piena verità. Essi si contentavano di disegnare figure astratte, re, pastori, briganti, che non appartenevano ad un tempo definito, nè ad un luogo preciso; nell'espressione di sentimenti essi non andavano al di là di ciò che era l'espressione d'una timida allegrezza e d'un quieto dolore. Essi guardavano sbigottiti a tutto quello che avrebbe potuto essere impetuoso, appassionato, potente, quasi temessero di turbare la purezza e la correttezza dei sentimenti coll'entrare in un mondo movimentato e scosso da lotte energiche. Il modo di generalizzare fino a render poco precisi i caratteri e i sentimenti si ripetè anche per il colorito. Si evitano forza e profondità, si tende sempre al manierato e al piacente, al liscio e al molle. Ma nei primi anni della scuola di Düsseldorf nessuno si accorgeva di queste deficienze: gli artisti si volgevano alla classe media, e questa, non usa a godimenti artistici, tributava loro il più entusiastico successo. La lieve tinta romantica, l'omaggio recato con l'espressione e col costume a tutto quello che era ingenuo e antiquato risvegliava la simpatia di uomini a cui il romanticismo piaceva anche in poesia. E, del resto, nell'arte francese di quel tempo si osserva lo stesso fenomeno; ma mentre il romantico francese si entusiasmava principalmente per scene patetiche e appassionate, gli artisti di Düsseldorf si sentivano maggiormente attratti da situazioni liriche.

L'arte francese era stata potentemente influenzata dalla vita pubblica ed aveva attinto da essa un'espressione violenta e concitata; mentre gli artisti di Düsseldort vivevano in un quieto cantuccio della patria, lontano dall'allora quasi inerte spirito politico e coltivavano e nutrivano nel loro cuore soltanto le sensazioni d'una tranquilla, pacifica e metodica esistenza privata.

Schadow stava, formalmente, a capo della scuola ed esercitava dapprincipio grande influenza quale maestro e consigliere. Ben presto però le cose si modificarono.

Carl Sohn (1805-1867) fu assai ammirato per i suoi ritratti di donna: ritratti monotoni nella posa e nelle linee caratteristiche, ma piacenti nel colorito. Non meno gradevoli all'occhio furono allora i gruppi idealizzati di donne che egli talvolta ornava di ricche vesti e battezzava poi con nomi tolti da opere poetiche (p. es. le due *Eleonore*, *Donna Diana*); oppure le lasciava nella loro splendente nudità facendone delle scene mitologiche. Christian Köhler (1809-1861) lo seguì nell'amore di riprodurre vaghe figure femminili; ma egli prendeva spesso i motivi dalla storia biblica, come nei suoi quadri più conosciuti: *Canto di lode*, *La deposizione di Mosè*; e allora egli dava ai suoi gruppi un maggiore e più espressivo movimento.

In un'altra cerchia di idee e di forme Theodor Hildebrand (1804-1874) si acquistò una grande fama, che però si spense ancora più presto di quella dei suoi compagni.

Nei suoi giovani anni egli era stato preso da una forte simpatia per il teatro; e questa agì retrospettivamente quando egli divenne pittore (1820). Egli riempì allora

la sua fantasia di figure drammatiche: molti suoi quadri (*L'assassinio dei figli di re Edoardo*, *Otello*, il *Brabantio* e *Desdemona*) devono la loro origine al culto di Shakespeare. In una seconda serie di opere egli toccò il campo della novella, cercò di essere efficace col rappresentare accoppiati dei contrasti di sentimento e dei motivi di carattere come nel *Guerriero col suo bambino*, *Il magistrato e sua figlia*, e altri.

L'esecuzione individuale delle figure gli riuscì però di raro; egli non raggiunse neppure una vera naturalezza nel colorito, quantunque tentasse di imitare i vecchi fiamminghi.

La scuola di Düsseldorf sembrò aver raggiunto l'apice della sua gloria quando Eduard Bendemann (1811-1889) presentò i suoi *Ebrei dolenti in Babilonia* (1832); e il suo *Geremia*. Il Mendelssohn della pittura era trovato. Bendemann mantenne il tôno fondamentale che la scuola amava dare ai suoi quadri e lasciò anche prevalere l'elemento lirico con una lieve tinta di malinconia.

La composizione accurata e ponderata, il disegno fermo, il colorito piacente contribuirono a far presto popolari l'artista e le sue opere. Nel 1838 Bendemann si recò ad abitare a Dresda dove la decorazione del Palazzo Reale con affreschi seriamente imaginati e diligentemente eseguiti lo tennero occupato molti anni: nel 1859 ritornò a Düsseldorf, senza però esercitare una grande influenza sull'ulteriore andamento della scuola. Questa del resto si era ormai sostanzialmente modificata.

Fig. 25. Ad. Schrödter: Vignetta per le canzoni di un pittore di Reiniche. (Da Kutschmann, *Storia dell'Illustraz. Tedesca*).

Trapiantati in mezzo agli allegri e scherzosi renani, gli artisti di Düsseldorf non potevano lungamente resistere alla viva influenza della nuova patria. Anche nei loro circoli penetrò una nota allegra: e il continuo richiamo di rappresentazioni umoristiche diminuì molto le loro tendenze per tutto quello che era elegiaco e sentimentale. Adolf Schrödter di Schwedt (1805-1875) fu il primo che si mise per questa strada, col suo *Don Chisciotte* che sta assorto nello studio di vecchi libri di cavalleria e con numerosi e allegri disegni e illustrazioni (fig. 25 e 26). Non si possono disconoscere lievi reminiscenze dal Romanticismo specialmente nelle sue foglie ornamentali. J. Peter Hasenclever (1810-1853) subì invece moltissimo l'influenza della vita che lo circondava; egli ebbe grandi successi colla rappresentazione di scene di piccoli borghesi, di politicanti provinciali, di bevitori e di « habitués » d'osteria.

La pittura di genere faceva la sua entrata a Düsseldorf. Cornelius l'aveva una volta condannata ad essere « una specie di muschio o di erba erpetica sul grande tronco della pittura ». A Düsseldorf invece essa venne presto in onore.

Un funesto errore ha fatto dipendere per decine d'anni il valore d'un quadro unicamente dal suo soggetto e dalla sua concezione: l'errore è stato funesto perchè indusse molti artisti a trascurare lo studio della forma, e anche perchè dava troppo peso ad un elemento che era spesso in contrasto con la personalità dell'artista.

In questo ulteriore periodo sono da notare come appartenenti alla scuola di Düsseldorf Jakob Becker (1810-1872) da Dittelsheim presso Worms, che più tardi andò ad abitare a Francoforte, e che svolge piccole tragedie di villaggio, e Rudolf Jordan (1810-1887), nato a Berlino, il quale si specializzò con incrollabile perseveranza nelle descrizioni della spiaggia del mare del Nord e di Helgoland. Adolf Tidemand, un norvegese (1814-1876) che lavorò molti anni a Düsseldorf, sceglie esclusivamente la sua patria quale teatro di scene serie e allegre che egli disegna straordinariamente vive, ma che dipinge in un modo un po' duro ed asciutto. Tuttavia, per la riproduzione della quieta vita famigliare e per rappresentare umoristicamente le caratteristiche del piccolo mondo borghese, non fu un artista di Düsseldorf ma un pittore berlinese, il bravo Friedrich Eduard Meyerheim (1808-1879), che seppe per primo fondere le forme classiche in un simpatico naturalismo, in un colorito accurato, fino, chiaro e gaio ed in un disegno preciso (fig. 27).

Fig. 26. A. L. Schrödter: Eulenspiegel e il fornaio. (Da Kutschmann, *Storia dell'Illustrazione Tedesca*).

Con Schadow era anche arrivato a Düsseldorf un giovane della Slesia che dapprincipio rendeva incondizionato omaggio alla tendenza romantica, ma che più tardi portò la più grande rivoluzione nella scuola e indirizzò a nuovi destini l'arte tedesca. Con Carl Friedrich Lessing (1808-1880) si fece strada il *pathos* storico-politico nella pittura tedesca. Non intendeva però questo artista di usare l'arte al servizio di partiti politici. Nessun artista, allora, si mantenne così rinchiuso in sè stesso contro influenze esterne, nè marcò in modo così energico i diritti della propria intima natura. Come egli formò il suo mondo artistico indipendentemente da maestri più vecchi, così pure egli si lasciò guidare soltanto dalle sue sensazioni soggettive nella scelta dei temi. In Lessing il sentimento poetico è connesso in modo molto originale con un certo senso severamente morigerato.

Dopo che nel 1836 egli ebbe fatto la *Predica degli Ussiti*, l'opera più fresca di tutta la serie, seguirono *Ezzelino in carcere* (fig. 28), *Huss davanti al Concilio* nel Museo Städel a Francoforte, *Huss davanti al rogo*, poi, intorno al '50, *La cattura del papa Pasquale fatta dall'imperatore Enrico V* e i quadri della Riformazione.

Il caldo senso patriottico, la naturale serietà della descrizione, l'accurato, veritiero e storicamente giusto disegno di ogni particolare fruttarono molti ammiratori all'artista, specialmente fra i contemporanei immediati.

L'effetto artistico delle sue opere sarebbe però stato di maggior durata se Lessing avesse accentuato maggiormente anche la tecnica pittorica. Egli aveva un certo

terrore di tutto quello che potesse essere improvvisato e creato per inspirazione momentanea; e preparava i suoi quadri con zelo instancabile, non ammettendo che il minimo particolare paresse incompiuto.

Ma i quadri storici ci fanno conoscere solo un lato dell'attività di Lessing. La sua operosità nel campo del paesaggio non fu meno importante; anzi essa ha per prima fatto conoscere il suo nome in più vasti circoli ed ha dato fondamento alla sua fama. Nei suoi primi paesaggi egli fu soltanto malinconico e tetro: e diede spesso risalto al sonno invernale della natura, integrando le sue concezioni con la rappresentazione di un funerale nello sfondo. Più tardi, quando egli visitò ripetutamente i boschi occidentali della Germania, e specialmente il selvaggio paesaggio di Eifel, la sua ricchezza di forme crebbe; e maggior forza e maggior passione s'introdussero nell'opera sua.

Fig. 27. Fr. Ed. Meyerheim: Giovane madre presso al bimbo ammalato. Berlino, Galleria Nazionale.

Rovine, abitazioni incendiate o saccheggiate da mani rozze s'innalzano su colline e rocce e servono di nascondiglio a briganti; ma tutto questo non viene più velato da idee romantiche, non si presenta più come un' illustrazione per i poeti allora letti di preferenza, come Walter Scott, Uhland, ma è basato sullo studio immediato della natura, respira una poesia che fa parte da sè e che richiama sensazioni storiche.

Il paesista Lessing diventò il modello e, attraverso le sue opere, il maestro di numerosi artisti di Düsseldorf. Egli esercitò un'influenza specialmente efficace su Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) di Jülich, lo stesso che più tardi diresse l'insegnamento del ramo paesistico nell'Accademia di Düsseldorf. Anche quando Schirmer, di spirito più suscettibile e più agile, cambiò di nuovo le sue tendenze, restò però fedele agli insegnamenti avuti da Lessing nel trattare particolari, per esempio gli alberi.

Sebbene lo sviluppo della pittura storica in Germania sia da riportarsi al successo che ebbero i quadri di Lessing, ben presto si fece strada ancora un'altra interpretazione, che si affermò con un realismo molto più vasto, con un accentuarsi molto più marcato della drammaticità e della passione.

Fig. 28. C. F. Lessing: Ezzelino in carcere — Francoforte, Istituto Städel.
(Fot. Bruckmann, Monaco).

Nei suoi più tardi giorni Lessing andò ad abitare a Karlsruhe dove ritrovò i suoi compagni di gioventù Ad. Schrödter e Schirmer. La sua vera patria e il luogo della sua vera fama restò però Düsseldorf.

Fortunatamente la direzione di Schadow all'Accademia di Düsseldorf si limitò all'allontanamento degli ostacoli che inceppavano il suo sviluppo e non all'inizio d'una nuova tendenza: a questo modo i più disparati ingegni poterono farsi strada.

La fantasia di Alfred Rethel maturò straordinariamente presto. Nato ad Aquisgrana nel 1816 e affigliatosi alla scuola di Düsseldorf quand'era ancora un ragazzo, egli emerse già dopo pochi anni e suscitò le più alte aspettative. Non sarebbero state deluse se il dèmone della pazzia non l'avesse colto nel tempo della sua maggiore operosità (1852) e non l'avesse rapito all'arte e alla vita (1859).

Ma il poco che Rethel fece nel corso della sua breve esistenza basta per assegnargli un posto d'onore fra i migliori artisti tedeschi, specialmente per l'inesauribile fecondità della sua fantasia. Ma il pubblico era tanto viziato dalla sentimentalità dei più popolari quadri di Düsseldorf, che non seppe intendere la rude grandezza di questa nuova apparizione. Nè ebbe influenza su lui il « misticismo nazareno » a cui lo voleva indurre Philipp Veit di Francoforte. A questo modo egli trovò da sè lo stile per i grandi còmpiti monumentali da cui egli si sentiva attratto. Egli vide chiaramente la difficoltà di appianare il contrasto del sentimento tedesco con le forme romantiche e si volse dagli artisti italiani, a Alberto Dürer e a Hans

Holbein, per immedesimarsi della forza della loro arte. D'altro canto egli aveva studiato abbastanza per evitare saggiamente l'angolosa inabilità degli artisti tedeschi del secolo XVI: così egli riuscì veramente a portare la popolare arte di Dürer ad un'altezza monumentale, non attraverso le gonfiezze teosofiche di Cornelius, ma con mezzi puramente pittorici, col largo tratto delle sue linee espressive e con la robusta caratteristica della sua maniera semplice ma potentemente efficace.

Se nella serie di *Bonifacio*, con cui Rethel si espose al pubblico la prima volta quando aveva 16 e 19 anni, si riscontrano ancora delle tracce di sensazioni di scuola düsseldorfiana e di composizione scolastica, egli ha poi sorpassato e dominato tutto questo groviglio di formole.

Da allora egli cercò soggetti prettamente tedeschi: *La battaglia degli Svizzeri a Sempach*, *La morte leggendaria di Winkelried*, *Adolfo di Nassau*, *Ottone I*, *Rodolfo d'Absburgo*, *La battaglia di Merseburg*, *Rolando morente*, *Carlo Martello il vincitore dei Mori*, la caduta del magnanimo *Re Manfredo* che scomunicato dalla Chiesa fu sepolto sul campo di battaglia, coperto d'un monte di sassi, invece di trovar riposo in suolo benedetto.

Nessuno ha rappresentato figure e scene della storia in un modo così affascinante, e che fossero, anche in assenza d'ogni *pathos*, tanto impressionanti e tanto scevre di ogni esagerazione; ed è specialmente ammirevole il modo col quale egli unisce un coraggioso realismo con i riguardi dovuti all'aggruppamento scenico, senza che nessun palese artificio vizî la composizione. Il suo talento di pittore storico-

Fig. 29. Alfredo Rethel: La Morte alle Barricate.
(Da Rethel: *Anche una danza macabra*, Lipsia, Successori di B. Elischer).

Fig. 30. Chr. Rauch: Tomba della regina Luisa — Charlottenburg, Mausoleo.

monumentale tedesco si manifestò specialmente quando a 24 anni egli vinse il concorso per la decorazione della sala dell'incoronazione ad Aquisgrana. Questi affreschi tolti dalla vita di Carlomagno sono diventati l'opera superba e principale della sua vita.

In istile lapidario, con una foga di cui allora nessun artista tedesco disponeva, Rethel descrisse i fatti del regno del potente imperatore franco in tratti grandi e pieni di forza sui muri del vecchio municipio: una serie di ammirevoli pitture murali senza esempio in quel tempo, anche per il fascino discreto dell'esecuzione pittorica. Sembrano un'opera nata da una profonda estasi dell'anima. L'antico tempo eroico, reso ormai così vago dalla leggenda, risorge dalla tomba in linee alte, sontuose e severe.

## III. — SCHINKEL E RAUCH.

Chi pone mente alla vita artistica di Monaco e di Düsseldorf in quel tempo ha involontariamente l'impressione che la pittura abbia assorbito esclusivamente tutte le forze e tutto l'interesse degli artisti tedeschi e degli amici dell'arte. A Düsseldorf il suo regno fu indiscusso; a Monaco essa mette decisamente in seconda linea l'architettura e la scultura. Berlino viene a completare il quadro. Mentre dappertutto l'architettura oscillava senza scopo preciso fra i differenti stili e riproduceva meccanicamente e solo esteriormente le forme tradizionali, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) ridava all'architettura un carattere complesso e organico e insegnava a distinguere le leggi delle forme. E come Schinkel additava nuove vie agli architetti, così

Christian Rauch (1777-1857) chiamava a nuova vita il ciclo degli scultori. Thorwaldsen aveva già dato i modelli, lungamente seguiti, per il mondo delle figure ideali. Il campo della scultura di ritratto era però rimasto negletto. Il compito di porre in efficace valore le caratteristiche personali senza per questo cadere in un naturalismo pittorico o piatto, non era stato ancora assoluto: fu Rauch che lo portò a buon fine. Tutti e due questi artisti, Schinkel e Rauch, dovevano però riconoscere che il terreno di Berlino era ben preparato per favorire la loro tendenza e che ebbero soltanto a sviluppare le tradizioni già esistenti. Questo diede alla loro attività una grande sicurezza, e distingue non poco a suo vantaggio la scuola di Berlino dalle altre scuole tedesche che dovettero fondare la loro esistenza non su di un terreno storico, ma su di un campo artificialmente preparato, e soltanto per loro. Il precursore di Schinkel fu Friedrich Gilly (1771-1800), che morì presto: Rauch uscì dalla scuola del vecchio Gottfried Schadow (1764-1850). Bisogna ammirar sempre questo uomo che in gioventù aveva visitata Roma ancora prima di Carstens e di Thorwaldsen, e dunque in un'epoca in cui a Roma regnava una maniera incerta e artificiosa di considerare l'antico e di studiare la natura; e non si può far a meno di constatare con meraviglia come egli abbia saputo conservare immune il suo sano e robusto senso artistico e il modo ingenuo e chiaro di osservare la natura.

Schadow non abbandonò recisamente la tradizione: egli si mantenne ancora in contatto con la grazia e la vivacità della plastica antiquata, ma il suo « berlinismo » sciolse l'arte sua dalle sopraffazioni e le infuse un'assoluta naturalezza. Il nome di Schadow è diventato particolarmente popolare per le sue statue di generali, per le affascinanti figure di eroi del tempo di Federico il Grande, piene di verità e di forza viva; per le figure del Re stesso (fig. 31), del vecchio Dessauer e del vecchio Zieten sul Wilhelmsplatz di Berlino. Accanto a questi sta la lunga serie dei suoi incomparabili busti e dei suoi graziosi lavori decorativi.

Fig. 31. G. Schadow: Particolare del monumento a Federico il Grande — Stettino. (Fot. D.r Stoedtner, Berlino).

Il destino fu veramente tragico per Schinkel che aveva iniziato a nuova poesia e a nuove idee l'architettura. La sua gioventù era stata soggetta a varî cambiamenti. Le grazie del romanticismo l'avevano potentemente affascinato; il paesaggio e la pittura architettonica gli avevano dato apparentemente i migliori mezzi per tradurre in realtà i sogni del suo mondo ideale (fig. 32).

I paesaggi dello Schinkel soddisfano meno l'occhio del pittore. Mancano di unità, abbracciano troppi oggetti, appariscono troppo ricchi nei particolari, e l'esecuzione tradisce la poca maestria dei

mezzi tecnici. Ma nella storia della pittura di un artista come lo Schinkel non si può trascurare di dare importanza allo studio del suo paesaggio. Anche nel paesaggio infatti si riconosce la fecondità della sua invenzione, ma sopra tutto il suo profondo senso poetico; senza dire che vi si scopre la fonte di quelle tendenze che egli seguì a preferenza anche come architetto. La tentazione del fantastico e dell'illimitato non lo vinse mai: anzi, la generazione più giovane ha biasimato in lui la

Fig. 32. K. F. Schinkel: Scenario per la « Zauberflöte ».

posatezza fredda e misurata nelle sue creazioni; e perfino i suoi contemporanei hanno qualche volta deplorato che egli non si sia talvolta manifestato in un modo più brillante e più ricco.

Schinkel non ne aveva colpa. Alla completa esecuzione dei suoi propositi artistici, furono ostacolo per molto tempo l'economia imposta dalla situazione pubblica dello Stato prussiano e lo spirito del Re, avverso ad ogni fasto e ad ogni libertà artistica. Coll'avvento al trono di Federico Guglielmo IV, intenditore d'arte e specialmente entusiasta delle grandi opere architettoniche, sembrarono venire giorni d'oro per Schinkel. Ma proprio allora lo colse una malattia mentale in conseguenza della quale morì poco dopo, a 60 anni.

Si commetterebbe un grave errore a pensare che l'importanza di Schinkel e il suo merito fosse stato soltanto di aver risvegliato in Germania lo spirito dell'architettura antica che già da lungo tempo aveva festeggiato la sua risurrezione negli altri paesi d'Europa. Non si può dire nemmeno che Schinkel costruisse esclusivamente in istile antico sebbene egli avesse salutato le forme greche quale l'espressione più pura e più fondamentale per ogni idea architettonica. Egli cercava di dare alle sue opere una simile purezza e simili leggi fondamentali. Ogni singolo pezzo era non soltanto riprodotto dai migliori modelli greci, ma anche il loro posto, le loro misure e il loro disegno dovevano esser giustificati dalla necessità. Schinkel non conosceva particolari di lusso che non avessero scopi definiti; per lui doveva sempre risultare ovvio il rapporto fra ogni particolare e lo scopo generale dell'opera.

Fig. 33. K. F. Schinkel: Il vecchio Museo — Berlino.

Egli voleva che ogni minimo ornamento fosse bene intonato, e non ammetteva perciò nessuna voluta decorazione sistematica. Nella formazione delle facciate e delle vôlte egli aveva grande riguardo alla natura del materiale. Quando le circostanze esteriori glielo permettevano egli si prendeva cura di accennare l'ordinamento degli ambienti interni, fin dal momento in cui si occupava delle forme esterne dell'opera; e fu insuperabile nel fondere ogni singolo edificio con le adiacenze architettoniche e paesistiche, così che l'opera dell'uomo sembrasse il più che era possibile immedesimata con l'opera della natura.

Le opere eseguite dallo Schinkel non fanno risultare sempre nel loro giusto valore le sue brillanti qualità, perchè spesso egli era sottomesso alle imposizioni d'una volontà estranea. Con tutto ciò si scorge in esse tutto il maestro, i suoi fini, la semplice grandezza delle sue forme, la nobile posatezza del suo spirito architettonico.

Emergono specialmente il teatro, famoso per l'ordinamento della facciata e il vecchio Museo (fig. 33) imponente per il porticato di ordine ionico. Le sue crea-

zioni più meravigliose però rimasero allo stato di progetti. Numerosi giovani artisti si schierarono intorno a Schinkel, di modo che sorse una vera scuola di Schinkel che militava con zelo per i principî del maestro, seguendoli però più in teoria che in pratica. Soltanto dopo la morte di Schinkel, durante il regno di re Federico Guglielmo IV si iniziò la maggior attività edilizia a Berlino. Per le costruzioni chiesiastiche già il maestro stesso non si era tenuto ad un tipo uniforme. Certo la forma della cupola a cui si potessero ammettere organicamente elementi antichi si addiceva maggiormente al suo spirito; ma egli sentì pure il diritto dello stile gotico ad affermarsi nelle chiese e gli rese omaggio nella chiesa di Werder. I successori di Schinke provarono una ancor maggiore diversità di tipi. Accanto a poco felici opere di stile gotico vediamo delle costruzioni di carattere romanico con aggiunte di forme vecchio-italiche e del Rinascimento e ravvivate da cappelle. In questo caso era appunto la tradizione così variata che ostacolava un'espressione uniforme; in opposizione a questo le costruzioni di culto giudaico si fecero dietro un tipo convenzionale molto diffuso di sinagoga orientale, arabo-bizantina. Certo la costruzione profana si svolse più libera e più ricca.

Fig. 34. Chr. Rauch: Monumento a Federico il Grande — Berlino.

Se anche in singoli casi la scarsità del materiale inducesse a molti ripieghi per mascherarla, e si facesse manifesto un certo timore per il pieno e robusto, Berlino possiede alcune imponenti e serie opere di quel tempo, fra cui emerge specialmente la Borsa col porticato aperto del Hitzig. La scuola di Schinkel svolse un carattere specialmente felice per la costruzione di ville: e cioè la buona distribuzione delle parti architettoniche, l'assennato ordinamento dei locali interni e l'incorporazione pittorica nel paesaggio.

Se tutto fosse andato come la intendeva Schinkel, le guerre di libertà avrebbero gran parte nelle manifestazioni della sua attività artistica: giacchè la meta più alta per la sua fantasia era di magnificare le vittorie con grandiosi monumenti architet-

tonici. Il destino invidioso non gliela concesse e la diede invece in larga misura a Christian Rauch che con ragione è chiamato l'araldo del culto degli eroi prussiani. Egli trascorse una gioventù difficile; soltanto nel 1830, quando ebbe già compiuti i 53 anni, egli potè salutare la scultura quale sua unica vocazione. Rauch si recò presto a Roma per completarvi la sua educazione artistica; allora lo studio dell'antichità sviluppò presto il suo senso della forma.

Avvenne che nel 1811, quasi inaspettatamente, gli fu concesso l'incarico di eseguire in marmo il monumento funerario della regina Luisa (fig. 30), per il quale erano stati presi in considerazione anche Canova e Thorwaldsen. Quando quest'opera nel 1815 fu eretta nel mausoleo di Charlottenburg, Rauch prese posto fra i primi scultori dell'epoca. Un sarcofago di forme antiche porta la bara coperta d'un drappo funerario su cui dorme la regina. Essa tiene la testa leggermente inclinata da una parte, ha un piede sovrapposto all'altro, le braccia conserte al petto. La grazia pura e la commovente bellezza della figura, la semplice naturalezza d'espressione, la caratteristica semplicemente vera, senza ricerca di effetti esteriori, esercitano un vero fascino. Nel 1819 Rauch si stabilì definitivamente nel famoso magazzino dove egli svolse la sua vastissima e sempre crescente attività fino al 1857, anno in cui durante un viaggio lo colse la morte. Oltre ad un'imponente serie di busti, egli creò i monumenti onorari per gli eroi delle guerre della indipendenza. Tralasciando i ritratti, noteremo il monumento di re Massimiliano I a Monaco e specialmente il tanto insolentemente discusso monumento di Dürer a Monaco, che fu eretto soltanto attraverso enormi difficoltà.

Fig. 33. Fr. Drake: Rilievo del monumento a Federico Guglielmo III. Berlino, Tiergarten.

Con questo monumento fu onorevolmente iniziato un campo poco conosciuto della scultura monumentale: la esaltazione di uomini meritevoli all'infuori della ristretta cerchia ufficiale. La fine della sua attività è data dal maestoso monumento di Federico il Grande a Berlino (1839-1851), che fu eseguito nella sua attuale forma dopo lunghi preparativi e dopo l'eliminazione di numerosi progetti anteriori. Sorpassando la tradizione e le regole accademiche, Rauch non rappresentò il re solo, ma su ricca base efficacemente suddivisa a gradini, fra gli eroi e i grandi uomini del suo tempo (fig. 34). Rauch rimase sempre immune di ricordi romantici a cui invece il suo amico Schinkel dava ascolto volentieri.

Le sei Vittorie nel Walhalla di Regensburg (fuse un'altra volta in bronzo per Charlottenburg), in cui il semplice motivo di porgere la corona fu svolto in modi così varî e sempre efficaci, appartengono alle più salienti ed originali manifestazioni della sua arte.

L'esaltazione di grandi storici, di famosi contemporanei fu specialmente propria all'arte di Rauch. Anche nei suoi rilievi Rauch si cura di armonizzare la verità storica con la tradizione classica. La scuola di Rauch comprende quasi tutte le nuove generazioni di scultori in Germania. Friedrich Drake di Pyrmont (1805-1882) appartiene ai suoi più vecchi e migliori scolari; con le sue statue: Schinkel, Rauch ecc. egli si avvicina al maestro e coi suoi rilievi (monumento al re Federico Guglielmo III al Tiergarten, fig. 33) egli sorpassa quasi tutti i suoi compagni per l'ingenuità del concetto ed il fine senso poetico. Per il trattamento del rilievo nella scuola di Rauch, Hermann Schievelbeins (1817-1867) offre un buon esempio col grande fregio nel cortile greco del nuovo Museo. Devono il loro perfezionamento nell'arte allo studio di Rauch: Gustav Bläser di Düsseldorf (1813-1874) che fu specialmente celebre quale modellatore di animali; August Kiss della Slesia (1802-1865), Bernhard Afinger (1813-1882) di Norimberga.

## IV. — I ROMANTICI IN FRANCIA.

Il crollo terribile dell'impero napoleonico, il cambiamento di regno, il mutamento del governo diedero un fiero colpo alla Francia; e durante i primi anni della Restaurazione la fecero per così dire respirare appena fino a che potè tornare la serenità nel suo spirito. Dopo però, come se ad una corrente d'acqua trattenuta artificialmente si togliessero subitaneamente tutti gli argini, si svolse impetuosamente in Francia un maestoso torrente di pensieri, di sentimenti e di passioni.

Fig. 34. P. E. Destouches: Il ferito — Lipsia, Museo Civico.

La rivoluzione politica sembrò finita, cominciava quella dello spirito. Le opinioni del secolo XVIII sostenute da Voltaire, Rousseau, Diderot non bastavano più. Sebbene il culto di Voltaire fosse ancora vivo

Fig. 37. Th. Géricault: Le corse a Epsom, 1821 — Parigi, Louvre.

nella borghesia, tenuto specialmente desto dalle soperchierie del clero, la tendenza critica ed esplicativa degli enciclopedisti era ancora lontana dall'informare universalmente la coltura del popolo. La leggenda della rivoluzione francese non era ancora diventata materia di poesia, il ricordo del Terrore era troppo vicino perchè la fantasia potesse entusiasmarsi della rivoluzione. Del periodo glorioso di Napoleone era rimasto vivo soltanto l'entusiasmo per le grandi opere dell'esercito. Non contenta della coltura tradizionale, la gioventù si mostra pure scontenta delle circostanze immediate in cui viveva; della lotta contro il liberalismo, dell'attitudine ambiziosa del legittimismo. Fu allora che sorse un'idealità adatta a gettare un ponte tra il passato e il presente; il sogno d'una monarchia liberale e d'un cattolicismo liberale riempiva menti e cuori. D'altronde la scuola storica celebrava già i suoi grandi trionfi. La poesia seguiva lo sviluppo delle scienze; e stanca della maschera classica e convenzionale delle sensazioni e delle idee, si gettò appassionatamente nel nuovo mondo sorto dalla rivoluzione, ove trovò singolare ricchezza di motivi: essa doveva esser ravvivata con altri mezzi di quelli che offriva il regno di Agamennone e di Elena che il mondo s'era abituato a considerare attraverso l'arte antica. Le figure del Medioevo, quelle della storia nazionale possedevano uno speciale colore locale. Mancano esse, allora, di bellezza formale plastica: ma affascinano per l'indomita passione, per il sentimento caloroso e la maggiore forza vitale. Ma infine, il còmpito

del poeta parve specialmente quello di rendere acutamente le caratteristiche della vita reale; di mettere il vero al posto del bello.

Lo slancio dell'individualità e la libertà soggettiva erano state represse dal fanatismo di eguaglianza della rivoluzione e dal despotismo soldatesco di Napoleone. Adesso esse si facevano costantemente strada, vincevano a poco a poco ogni ostacolo. Nessuna regola, nessuna misura aveva più valore; la fantasia dell'artista regnava sovrana. Non importava il valore intrinseco del motivo, nè la bellezza nè la grazia delle forme. Valeva la pena di rappresentare anche il brutto e l'orribile, il sublime unito al volgarmente comico, quando però fossero resi con realtà e con carattere e

Fig. 38. Th. Géricault: La zattera della Medusa — Parigi, Louvre.

fossero brillanti di vitalità. La scuola storica cedeva il campo alla romantica; la quale, pure attraverso fiere lotte, finì a conquistar la vittoria. La pittura prese la più viva parte a queste lotte, come tutti i varî rami della coltura. Nel periodo della Restaurazione non vi fu isolamento di menti nel cerchio delle persone colte, nè scissioni o monopolî di interessi. La parola politica, che detta dalle tribune infiammava, era preparata dalla scienza o spiegata da questa. I principî della scienza e le tendenze liberali della politica erano magnificati dalla poesia; e la pittura si unì ben presto alla scienza e alla poesia nell' entusiasmo per il grande passato, e per le lotte e le vittorie della libertà. La pittura aveva del resto le sue ragioni particolari per associarsi a questo nuovo movimento degli spiriti. Gli ultimi artisti della scuola di David dimostravano una deplorevole ricaduta nel mondo del manierismo. Le loro

Fig. 39. E. Delacroix: La decapitazione del doge Marino Faliero – Londra, Collezione Wallace.

figure inspirate dalle statue non avevano vita: le movenze esattamente misurate col compasso erano senza verità: i gruppi messi insieme meccanicamente non avevano slancio. Soltanto i quadri di battaglia del Gros godevano di un'ammirazione indiscussa nella generazione più giovane degli artisti. Ma proprio per questa tendenza

le regole della scuola classica perdettero ogni valore; si diffuse sempre più l'opinione che la natura avesse da esser studiata con maggior zelo, che la realtà del soggetto rappresentato avesse da essere più marcata, che l'effetto pittorico dovesse esser raggiunto prima di quello plastico. Si delineò così l'accessione della pittura a quel movimento spirituale che rendeva omaggio all'affascinante e viva realtà e alla naturalezza realistica, come primi e più importanti principî dell'arte.

Già da qualche tempo c'era del fermento nei circoli d'arte francesi. Se Napoleone stesso, all'apice della sua potenza, non era stato capace di soffocare completamente il movimento di un'opposizione politica, l'arte e la letteratura ufficialmente allora riconosciute erano ancora meno atte a resistere all'urto di un movimento di ribellione che un po' alla volta si andava preparando contro di loro. I ricordi e i sentimenti religiosi del passato, lungamente repressi e dimenticati per i formidabili avvenimenti di un tempo così tumultuoso, ricominciarono a farsi strada; ma dapprincipio solo timidamente e in silenzio. François Marius Granet (1775-1849), che aveva abitato a Roma per molti anni, osò di introdurre figure religiose, almeno come motivi decorativi, nei suoi prediletti quadri architettonici. Col mutamento del governo politico la nuova tendenza guadagnò di vastità nel suo campo d'azione, prima in provincie meridionali francesi (scuola di Lyon), dove la Restaurazione trovò satelliti appassionati. Anche il quadro di genere, deprezzato da quando David aveva celebrato i suoi trionfi, tornò in onore. Se non altro nei soggetti P. E. Destouches (1794-1874) ricorda le rappresentazioni di Greuze (fig. 36). Xavier Sigalon (1788-1837), che più tardi navigò esclusivamente nelle acque dei romantici, ricorda vivamente i naturalisti italiani del secolo XVII, nel suo primo quadro: *La cortigiana*. Il colpo principale poteva naturalmente esser dato soltanto a Parigi.

Il primo pittore che qui abbandonò apertamente la tradizione e che guidò la pittura verso nuove vie fu Théodore Géricault (1791-1824). Cavalli e soldati avevano già riempito la fantasia di lui ancora fanciullo; nel 1812 e 1814 egli si era manifestato un pittore di brillante talento per l'espressione coloristica. Egli impiegò il tempo del suo soggiorno a Roma nello studio degli antichi maestri e della tecnica costruttiva delle grandi composizioni. Con tutto ciò egli non dimenticò la sua vecchia predilezione per i cavalli e progettò una serie di schizzi oltremodo vivaci per una corsa di cavalli che non doveva però essere rappresentata come figurazione di epoca moderna ma anzi dell'antichità classica. Nel 1819 espose al Salon *La zattera della Medusa* (fig. 38); e si può dire che la lotta contro la vecchia scuola sia stata iniziata con quest'opera.

L'avvenimento che formava il soggetto della rappresentazione era accaduto poco tempo prima. La fregata « Medusa » era naufragata sulla costa occidentale dell'Africa il 2 luglio 1816 ed era stata abbandonata dal suo equipaggio. Cento e quaranta persone cercano di salvarsi su di una zattera costruita dai rottami della nave; dovettero errare dodici giorni sul mare aperto finchè furono raccolte da una nave; ma solo 15 uomini si salvarono; gli altri erano morti di fame, o in seguito alle terribili sofferenze morali.

Nessun particolare di orrore fu risparmiato all'occhio di chi guarda, nessun minimo barlume di speranza che venisse a mitigare il terribile avvenimento, riluce in quest'opera così tragica: l'artista ha preso i suoi modelli dagli ospedali di Parigi

ed ha rivestito le sue figure di colori pesanti e plumbei. Il successo del quadro fu vario nei circoli artistici; il modo temerario con cui era rappresentato con tanta solennità un fatto recentemente avvenuto, produceva dubbi e ingenerava giudizi disparati. I seguaci della vecchia scuola non risparmiarono naturalmente il loro biasimo; nè all'artista fu dato di disarmare i suoi avversarî con altre opere e di gua-

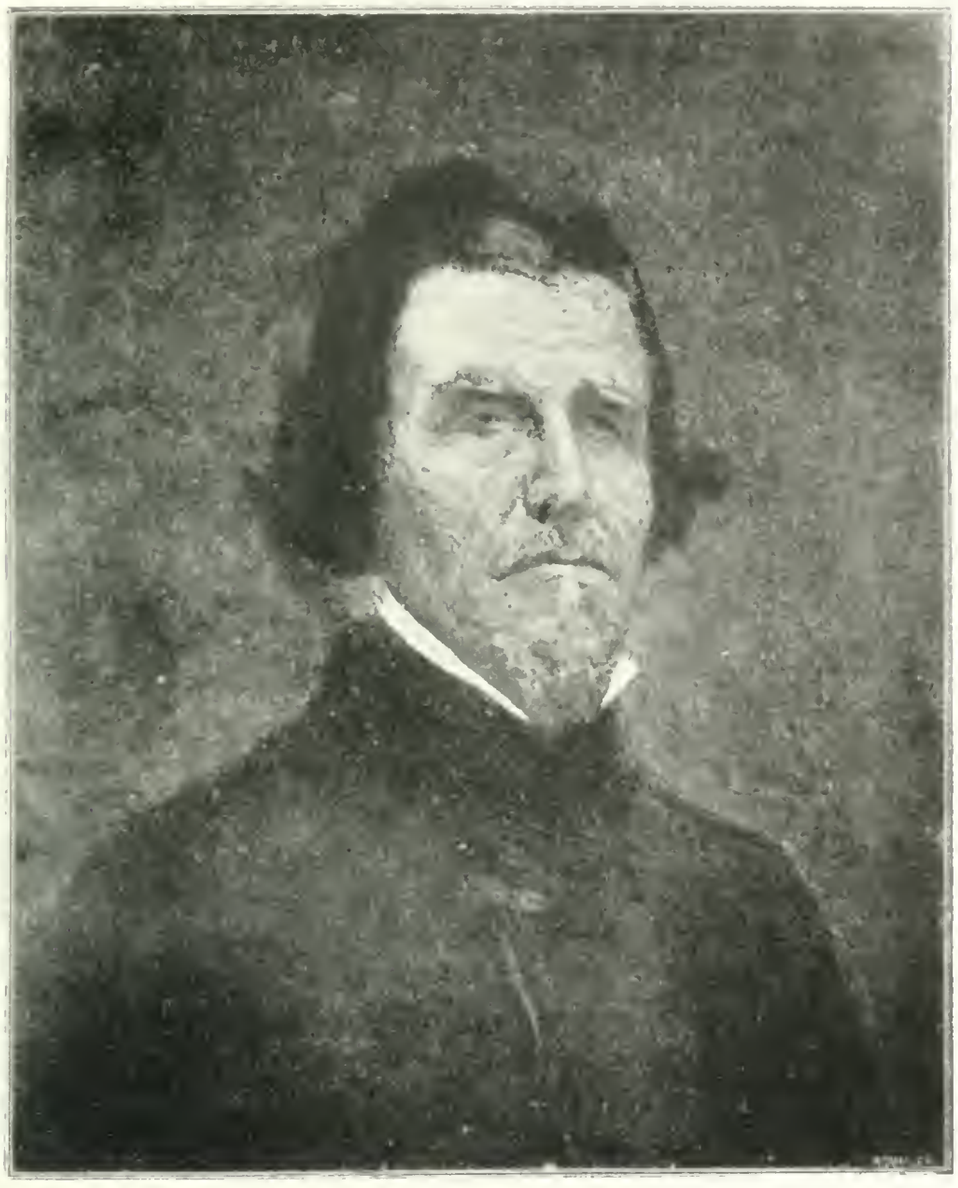


Fig. 40. Eugène Delacroix: Autoritratto.

dagnarsi intieramente il favore del pubblico. Egli morì a 33 anni, poco tempo dopo aver compiuto questa opera; ma il suo esempio non fu inutile per un esiguo gruppo di artisti; egli ebbe specialmente seguaci entusiasti fra i romantici.

Il Salon del 1822 recò una nuova sorpresa agli amici dell'arte. Eugène Delacroix (1799-1863), educato come Géricault nello studio del Guérin, espose il quadro: *Dante e Virgilio nella bolgia degli iracondi* (Dante, Inferno VIII. Dante e Virgilio passano lo Stige dove gli iracondi scontano i loro peccati in una barca condotta da Flegia. Il contrasto fra Virgilio senza carne e senza sangue — una figura che non

appartiene più a questo mondo, che non ha più peso, come dice il Poeta — e Dante, profondamente scosso dalla terribile scena; la figurazione dei dannati che cercano invano di arrampicarsi sulla barca, attaccandosi furibondi l'un l'altro, che si scorticano e poi ricadono nella palude, sono resi con straordinaria realtà. Già la scelta del soggetto sorprendeva l'opinione pubblica. La più vecchia coltura classica in Francia non sapeva niente di Dante, e meno che meno pensava alla possibilità che le descrizioni del Poeta potessero entusiasmare la fantasia d'un artista. Delacroix svelò un nuovo mondo all'arte francese. E in che modo efficace egli seppe rappresentarlo! E quale sentimento e quale forza egli seppe dare al colorito!

Fig. 41. Ary Scheffer: Paolo e Francesca — Londra, Collezione Wallace. (Fot. Mansell).

Se anche i singoli toni sono portati a contrasti molto acuti, l'insieme risulta armonico; ma certo egli non era un pittore che mirasse ad effetti di mite e dolce armonia. Il colore è posto sempre in un giusto rapporto col demoniaco sfondo del quadro; perfino i seguaci della vecchia maniera, come Gros, furono loro malgrado conquistati da questa pittura; e i più giovani non finivano di lodarlo entusiasticamente, con a capo il Thiers che allora cominciava la sua carriera di critico d'arte e di giornalista.

Delacroix seguiva intanto la sua strada con zelo appassionato. Il Salon del 1824 recò il *Massacro di Chio* — « massacro della pittura » disse Gros —, una scena della guerra d'indipendenza greca, in cui erano descritti in modo davvero mirabile tutti gli orrori delle lotte più brutali, gli assassinî, i saccheggi, le deportazioni.

Negli anni seguenti egli dipinse la *Decapitazione del doge Marino Faliero* (fig. 39), *Sardanapalo sul rogo*, *L'assassinio del vescovo di Liegi* (dalla descrizione di Walter Scott) ecc. Delacroix si servì pure dell'allora appena inventata litografia. Egli disegnò sulla pietra una serie di scene del *Faust* e del *Götz* di Goethe e dell'*Amleto* di Shakespeare; esse dimostrano come i suoi quadri ad olio, l'illuminata ricchezza della sua fantasia e il suo talento superbamente pittorico. I fogli

Fig. 42. P. Delaroche: La morte della regina Elisabetta d'Inghilterra — Parigi, Louvre.

litografati hanno per la più vecchia arte francese del secolo XIX la stessa importanza che ebbero le incisioni nell'arte olandese del secolo XVII.

Il ciclo delle idee a cui attingevano i pittori subì, da allora, un notevole mutamento. Si inspirarono ad avvenimenti di immediata attualità, diedero palesemente espressione alle simpatie del partito liberale, oppure presero i soggetti dai poeti del mondo moderno: Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott. Per quanto poca affinità abbiano il romanticismo tedesco e quello francese, da un certo lato però essi si assomigliano: tutti e due stringono più saldamente i rapporti fra la poesia

e la pittura e mostrano una chiara sensibilità per le bellezze della poesia straniera. Notevoli rappresentanti della coltura francese s'erano famigliarizzati con la coltura di altri popoli durante il loro esilio nell'epoca della rivoluzione: l'interesse che si prendeva agli studî storici favoriva il desiderio di visitare paesi stranieri, e specialmente l'Inghilterra. I romantici trovavano in alcuni poeti, e specialmente in Byron, l'espressione perfetta delle passioni che fermentavano nei loro animi; e gli avvenimenti cooperarono ad allargare oltre i confini nazionali il cerchio d' idee degli artisti, e a dare alla coltura francese quel carattere gentile, esteriormente franco e disinvolto, che distingue tanto marcatamente il tempo della Restaurazione dall'epoca che la precedette e da quella che la seguì.

Anche l'espressione artistica delle idee romantiche subì un cambiamento radicale, specialmente con Delacroix. Egli dipingeva i suoi quadri prima di disegnarli. Quando aveva stabilito la composizione in linee generali, egli raggruppava subito i toni di colori, qui mettendo in vicinanza immediata dei colori complementari (p. es. arancio accanto a bleu, verde accanto a rosso) per acuire l'effetto, là mescolando differenti tonalità d'uno stesso colore (p. es. bleu puro accanto a un bleu grigio) per attenuare i contrasti. Soltanto quando aveva dato un certo ordine armonico alle masse dei colori egli si accingeva a definire il disegno.

A questo modo l'effetto complessivo delle opere di Delacroix è riuscito eminentemente pittoresco. L'occhio si appaga prima di tutto all'aspetto della potente lotta delle tinte, al fulgore del colorito, al complessivo accordo armonico.

Dopo un'osservazione più accurata si scorge bensì che per amore dell'effetto coloristico le linee principali della composizione sono spesso sconnesse, il disegno delle figure spesso duro, i loro movimenti stentati e perfino poco naturali. Si è voluto ascrivere questi difetti alla poca perizia nel disegno che aveva l'artista. E veramente il disegno aveva per lui grandi difficoltà; e mentre egli trovava con grande sicurezza l'effetto pittorico, doveva affaticarsi in numerosi studî per non venir meno alle esigenze d'un disegno corretto. Si farebbe però grande torto all'artista, pensando che egli avesse fatto risaltare tanto marcatamente l'effetto del colorito per nascondere la sua imperizia nel disegno. Chi conosceva quest'uomo, dalla testa grossa sull'esile corpo, e non ignorava la sua irascibilità nervosa e il suo zelo febbrile, chi leggeva i suoi scritti — perchè Delacroix era ugualmente forte nell' usare la penna ed il pennello —, chi, finalmente, sapeva come egli non si trovasse completamente a suo agio se non quando viveva in temperature tropicali, doveva persuadersi che la sua espressione artistica non era che la vera e completa manifestazione della sua individualità.

La tendenza romantica trovò adesione entusiastica nei circoli di coltura artistica; la maniera rivoluzionaria di Delacroix ebbe ferventi imitatori. Così al Salon del 1827 si presentò Ary Scheffer, oriundo olandese, ma educato a Parigi. Egli si era evidentemente inspirato al *Massacro di Chio* del Delacroix; e se anche più tardi egli si allontanò dalla primitiva scuola romantica, gli restò pur sempre la tendenza di prendere i suoi soggetti dai poeti (Dante e Goethe). Del resto non v'è pittore di quell'epoca che non abbia subìta l'influenza del movimento di idee introdotto dai romantici, se anche la conseguente traduzione in atto di quei principî spaventasse poi non pochi. Perchè la tendenza romantica, nel vero senso della parola, non era affatto popolare;

il suo motto: « l'arte per l'arte » era poco capito dalle masse. La tendenza storica si addiceva molto meglio al pubblico, per il peso che dava, prevalentemente, all'effetto coloristico, ad una caratterizzazione lucida e individuale, e ad un'immediata vivacità della rappresentazione.

I Salons intorno agli anni 1820 recarono un gran numero di quadri che rappresentavano soggetti della storia nazionale. Paul Hippolyte Delaroche (1797-1856) ottenne il maggior successo fra tutti gli espositori; e mentre gli altri pittori suscitarono vive controversie, contando forse un numero uguale di giudizî contrarî e di giudizî favorevoli, egli conquistò subito la benevolenza di tutti i partiti. Delaroche ha espresso egli stesso con piena chiarezza ed esattezza i suoi fini: « Perchè ha da esser proibito al pittore di entrare in gara con lo storico? Perchè non ha da poter insegnare coi suoi mezzi la verità della storia in tutta la sua dignità e poesia? Un quadro dice qualche volta più che non dieci volumi; e io sono fermamente convinto che la pittura è chiamata quanto la letteratura ad agire sull'opinione pubblica ». Delaroche ha incominciato a esporre nel 1822, ma soltanto il Salon del 1827 lo mise in prima linea fra gli artisti. Due quadri con figure di grandezza naturale attirarono prima di tutto l'attenzione pubblica. Uno rappresenta *L'assassinio del presidente del Parlamento Duranti a Tolosa*, l'altro *La morte della regina Elisabetta*, in cui la faccia contratta della regina morente forma un contrasto forte e di grande effetto esteriore con lo sfarzo che la circonda (fig. 42). La tendenza che egli seguì quale pittore storico si spiega meglio di tutto con le parole dell'artista stesso. Egli fa risaltare nelle situazioni « la parte umana, descrivendola dal punto di vista drammatico; e non già nel modo in cui si presenta più grandiosa alla fantasia, ma in quello che è più verosimile ». Solo un decennio era passato dall'apparizione di Géricault. Gli uomini che avevano battuto nuovi sentieri nella pittura erano ancora tutti giovani, e avevano un brillante avvenire davanti a loro. Ma già alla fine della Restaurazione la loro vittoria era completamente decisa. Nessuno parlava più dei vecchi, Gérard, Gros, Guérin, e se qualcuno li nominava lo faceva in tono di compassione o quasi anche di scherno.

## V. — L'ARTE FRANCESE AL TEMPO DELLA MONARCHIA DI LUGLIO.

La Francia colta ricordava con orgoglio la « generazione dell'anno '30 » ancora lungo tempo dopo che era stato spazzato via il governo della monarchia di luglio.

Questa generazione comprendeva qualche eletta schiera di uomini che nel periodo della Restaurazione erano sorti, nel campo letterario o artistico, con coraggio giovanile e con entusiasmo idealistico, a rendere omaggio ai principî liberali. Tutti vagheggiavano grandezza nazionale e libertà e le sognavano realizzate e unite nella rivoluzione di luglio. Questi uomini si unirono spiritualmente al nuovo governo; molti di loro divennero il suo sostegno. E se anche più tardi questo legame politico si allentò, se alcuni di quella « generazione » andarono ad aumentare il numero dei malcontenti, se presero poi differenti strade, essi rappresentavano pur sempre il fiore della nazione durante il regno di Luigi Filippo.

Alla generazione del '30 appartengono i più notevoli uomini di Stato, gli storici

e i poeti della Francia moderna, e inoltre ancora tutti quegli artisti che nel precedente decennio avevano effettuato un radicale cambiamento nella pittura: Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, a cui si unirono anche Horace Vernet, Decamps ecc.

La rivoluzione di luglio non portò dapprincipio nessun profondo mutamento nelle maniere dell'arte. All'infuori di alcuni quadri in cui erano magnificate le giornate di luglio, gli artisti si soffermarono nella strada già percorsa; solamente che i contrasti cominciarono a essere meno forti e la lotta contro i classici, che già da lungo tempo s'era infiacchita, cessò completamente. Ma già dopo pochi anni si potè notare un mutamento sostanziale nelle opinioni e nelle attività artistiche. Prima fu notevolmente allargato il mondo dei soggetti a cui s'inspiravano gli artisti. La con-

Fig. 43. P. Marilhat: A Tripoli — Lipsia, Museo Civico.

quista di Algeri ebbe molta influenza sulla pittura; essa rivelò alla fantasia degli artisti il mondo orientale. In quella terra africana i coloristi trovarono il teatro più naturale per le loro rappresentazioni smaglianti di colori, e una quantità di problemi, alla cui soluzione soltanto la loro arte poteva offrire mezzi sufficienti. Anche le scene bibliche tornarono in onore. Fino a quel tempo i vecchi patriarchi si erano vestiti di abiti classici; adesso si cominciò a dar loro i tratti e il costume d'uno sceicco arabo, e si credeva con ciò di avvicinarsi di molto alla verità. Il secondo nuovo movimento nello sviluppo dell'arte francese fu dato dall'eccitamento offerto agli artisti più in vista di creare opere monumentali. Luigi Filippo amava l'arte e gli piaceva di costruire in grande. La monarchia di luglio non ha tuttavia prodotto notevolissime opere architettoniche. La tendenza classicheggiante, poco ostacolata dalla corrente di coltura contraria, continuava a regnare incontrastata nella costruzione dei pubblici edifici.

Si pensò anche a decorare con pitture le opere architettoniche: e in ciò un brillante successo ricompensò la fatica degli artisti. Era naturale che questi còmpiti fossero affidati a quegli uomini che avevano già dato prove di essere i paladini del nuovo movimento artistico; essi però, nello studio di armonizzare i quadri con l'ambiente architettonico, e cioè di coordinare la composizione alle leggi architettoniche, cambiarono involontariamente il loro stile. Non si poteva continuare ad usare il colore quale unica espressione efficace; anche la bellezza delle linee, l'unità degli aggruppamenti, l'ordinamento simmetrico reclamavano il loro diritto e non potevano essere negletti. Con questo risveglio della pittura monumentale va connesso anche il ritorno al cielo delle idee cristiane.

Fig. 44. E. Fromentin: La caccia al falcone in Algeri. Parigi, Louvre.

Fra le costruzioni la cui decorazione fu affidata alla pittura c'erano numerose chiese; ma sarebbe erroneo immaginare che solamente per questa circostanza esteriore si fosse manifestato il mutamento nei criterî artistici generali. Dopo che nel secolo XVIII l'elemento religioso era stato sempre più represso e negletto nella coltura, lo spirito religioso e la fede cristiana ricominciarono lentamente ad aumentar d'importanza durante la Restaurazione; e questo risveglio si avvivò sempre più risolutamente nei circoli di maggior coltura al tempo di Luigi Filippo. Come lo Stato dovette riallacciare i rapporti con la Chiesa e le sue istituzioni, così anche la società, la coltura letteraria ed artistica subirono l'influenza di questo vasto risveglio di vita cristiana e religiosa.

Delacroix appartiene ai primi pittori che usufruirono artisticamente dell'Algeria. Nell'anno 1831 egli accompagnò una missione diplomatica francese alla corte dell'Imperatore del Marocco. Il paese e gli abitanti lo entusiasmarono; qui egli trovava sanzionata dalla natura la tendenza dei suoi principî pittorici e vedeva realizzato quello che egli aveva finora intuito in fatto di effetti coloristici. Egli mise il frutto del suo studio nel quadro *Donne algerine nella loro stanza* (1834); e questo quadro è nello stesso tempo l'opera che rivela maggiormente la sua bella tecnica pittorica.

La scena, in sè stessa, non è gran cosa. Tre odalische sono sedute su cuscini col *nargileh* fra le mani. Una negra, vista di schiena, sta per lasciare la camera:

Fig. 45. Nicolas Robert-Fleury: Il discorso sulla religione a Poissy.

un torrente di luce si spande nell'ambiente. Il pavimento a mosaico, le tende di seta luccicanti, il vasellame lucido offrirono i colori più energici e più svariati al pittore che seppe armonizzarli in modo meraviglioso, rafforzandone e collegandone i toni; e quella semplice scena rappresenta davvero tutto « un mondo dell'Oriente ». A questo quadro seguirono il *Matrimonio israelita al Marocco*, *Le convulsionarie di Tangeri*. Da allora motivi orientali si introdussero largamente nell'arte francese.

Ancora prima di Delacroix, Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860) aveva conosciuto l'Oriente (1828-29). Incerto, fino allora, e malsicuro della sua tendenza, egli scoperse là il mondo che si addiceva al suo fine senso pittorico. Con occhio acuto egli colse gli strani tipi dell'Oriente, li rese con incomparabile verità nei suoi quadri e non dimenticò di far agire l'effetto meraviglioso della luce e dei colori su quel paese del sole.

Nel 1831 egli espose il suo primo e forse il suo migliore quadro d'Oriente: *La ronda notturna*, a cui seguirono numerosi altri negli anni seguenti, non di raro soffusi da un certo umorismo. Ma Decamps non viveva esclusivamente nel mondo di soggetti orientali. Nel 1834 egli espose *La disfatta dei Cimbri ad Aquae Sextiae*, una rappresentazione di grande effetto, in cui però la truce, desolata campagna, che sembra estendersi all'infinito, compie la parte principale, mentre le immense masse degli eserciti combattenti hanno un'importanza assolutamente secondaria.

Fra le sue opere bibliche, in cui egli fa ugualmente risaltare l'elemento paesistico, emerge la serie di disegni sulla vita di Sansone. Le scene sono in parte tradotte nel mondo orientale moderno; e affascinano in modo particolare per l'effetto pittorico ricavato con tutti i possibili mezzi della tecnica, specialmente per la maniera vivacissima con cui è reso l'ambiente architettonico e paesistico.

Tanto Decamps quanto Delacroix avevano scoperto in Oriente il terreno adatto alla loro arte pittorica; ma ne avevano usufruito soltanto per quanto corrispondeva alle loro sensazioni soggettive e per quanto rendeva bene le loro proprie mire artistiche. Dapprima essi non pensarono affatto alla riproduzione effettiva della natura orientale. Il paesaggio orientale realistico, il quadro d'ambiente orientale furono poi polarizzati da un altro gruppo d'artisti in Francia. A capo di questi è Prosper Marilhat (1811-1847), che portò un tesoro di studî dal suo viaggio in Oriente e il più alto entusiasmo per alcuni ambienti particolari, specialmente per il paesaggio egiziano. I suoi quadri sono rimarchevoli per il fatto che essi non fanno risaltare i tôni vistosi e forti dell'Oriente, ma si limitano a riprodurre fini sensazioni paesistiche (fig. 43). Fra gli artisti della giovane generazione, oltre Alexander Bida (1813-1895), Eugène Fromentin (1820-1876), che godette buona fama anche come scrittore, seppe offrire alla nostra fantasia calde espressioni della vita araba. Egli conosceva perfettamente tanto le forme del paesaggio dell'Africa settentrionale, come il tipo caratteristico degli uomini e degli animali; e si dimostrò inoltre un virtuoso del colore (fig. 44). Egli applica il colore a leggeri strati, lascia spesso predominare una sola tinta e riesce con tutto ciò a dar forza e verità alle sue rappresentazioni.

Nei quadri di questi ultimi artisti impariamo a conoscere davvero l'Oriente; invece nelle scene orientali create da Delacroix riconosciamo veramente soltanto l'artista stesso e le sue opinioni coloristiche individuali. Immediatamente dopo i suoi quadri orientali, seguirono le opere monumentali al Palais Bourbon, la sede della Camera dei deputati. Nei campi della vôlta di una delle sale egli dipinse le figure allegoriche della Giustizia, della Guerra, dell'Agricoltura e dell'Industria; e, più sotto, scene della vita reale: *La vendemmia*, *Donne fuggenti davanti a guerrieri* ecc.

Fig. 46. P. Delaroche: L'assassinio del Duca di Guisa.

Fig. 47. Th. Chassériau: Macbeth e le tre streghe.

Per sua natura Delacroix si teneva estraneo ad ogni idealismo formale; però, col mitigare severamente l'espressione e il movimento delle figure senza rinunciare all'immediata vivacità e alla sua robusta maniera coloristica e mantenendo una dignitosa posatezza dell'ordinamento dei gruppi, egli raggiunse un effetto che la maggior parte degli idealisti poteva invidiargli. Alcuni anni più tardi egli decorò la sala della biblioteca del Palais Bourbon con un'ancor più estesa serie di quadri. Cinque cupole e due pareti chiuse in semicerchio gli furono messe a disposizione per rappresentare lo sviluppo della coltura umana nel periodo biblico e classico; egli volle dunque figurare col pennello una specie di filosofia della storia. Egli creò ancora altre opere monumentali per la sala della biblioteca del Palais Luxembourg (*Dante e Virgilio salutano nell'altro mondo i poeti e gli eroi dell'antichità*), per la galleria di Apollo al Louvre e per una sala delle feste del Palazzo di Città distrutto nel 1871 dalla Comune. Anche nel campo dell'arte religiosa Delacroix ebbe modo di provare, qualche anno più tardi, il suo multiforme ingegno. Egli ebbe l'incarico di decorare la cappella degli Angeli della chiesa di Saint Sulpice (eseguito in colori a cera). Sulla vôlta dipinse *La caduta di Lucifero*, sui due muri *La cacciata di Eliodoro* e *La lite di Giacobbe con gli angeli*; e in tutte queste opere risaltano elementi di lotta e di passione. Erano questi elementi forniti naturalmente dal soggetto, ma indussero l'artista a lasciar agire liberamente la sua predilezione per tutto quello che era tempestoso e selvaggio. L'esagerazione dell'azione e la forza sensuale del colorito ricordante i Veneziani più tardi, si notano specialmente nel quadro della

vôlta e in quello di Eliodoro; nella lotta di Giacobbe con gli angeli le figure perdono d'importanza di fronte al paesaggio trattato poderosamente. Incomparabilmente maggiore è l'impressione che riportiamo da singole rappresentazioni di soggetto religioso eseguite da Delacroix in varî quadri ad olio. Specialmente il suo *Cristo alla tomba* (Pala d'altare nella chiesa di Saint Denis du Sacrement a Parigi) riesce altrettanto scinante per la realtà con cui è rappresentato il dolore in tutte le sue gradazioni e per la profonda poesia diffusa nel paesaggio. L'aria plumbea, il vento turbinoso che mette in movimento le vesti e intirizzisce gli uomini, la scialba luce solare sul monte deserto, tutto contribuisce a dare al quadro un'espressione d'indicibile tristezza e ad acuire al massimo grado il nostro interesse e la nostra pietà.

Finchè egli visse, l'arte di Delacroix trovò pieno riconoscimento soltanto in uno stretto cerchio di cultori d'arte. Misantropo, malinconico, irascibile e facilmente agitato, egli si guardava bene dal mostrarsi orgoglioso, o di attirare su di sè l'attenzione del gran pubblico.

Egli viveva esclusivamente per la sua arte ed amava la solitudine. Soltanto dopo la sua morte, quando si guardò alla sua opera complessiva, il suo valore e la sua influenza sull'arte francese furono da tutti riconosciuti. Certo egli non è privo di difetti, ma con tutto ciò egli resta il più individuale, il più coraggioso e il più fecondo maestro del romanticismo francese.

A Delaroche toccò un destino quasi contrario. Quest'artista tanto ammirato e tanto festeggiato durante la vita fu aspramente trattato dalla critica dopo morto, e

Fig. 48. E. J. Horace Vernet: Il maresciallo Moncey alla barriera di Clichy — Parigi, Louvre.

in parte ingiustamente. La pittura storica, di cui Delaroche era il miglior rappresentante, e non solo in Francia, ha perduto ogni attrattiva negli ultimi decennî; sorte, del resto, che essa divide con la poesia storica. Ma in verità non si può non riconoscere la mancanza di ogni vivacità d' interpretazione nelle sue opere: mancanza che si unisce ad una penosamente accurata preparazione di ogni sua composizione. Al primo progetto egli faceva seguire uno schizzo ad acquarello, poi studiava l'aggruppamento e la disposizione delle luci e delle ombre con l'aiuto di piccole figure in cera, e soltanto dopo che ogni figura era studiata a fondo da tutti i punti di vista per l'espressione, l'attitudine, il costume, ecc., egli incominciava la

Fig. 49. A. Raffet: Il vecchio soldato.

pittura sulla tela. Con tutto ciò il confronto coi numerosi pittori storici che sorsero accanto e dopo a lui, e le impressioni che si riportano dalla visita a quel Museo di Versailles che fu fondato da Luigi Filippo e dove centinaia di quadri rappresentanti i fatti notevoli dei sovrani e del popolo ornano i muri, confermano il giudizio che Delaroche sta a capo di tutto quel grande gruppo d'artisti. Fra i quali sono notevoli: Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), che si presentò già intorno all'anno '20 con quadri storici e dimostrò specialmente con *La notte di S. Bartolomeo* e con *Discorso sulla religione a Poissy* (fig. 45) il suo talento drammatico e la sua arte piena di vivace caratteristica. Godono inoltre buon nome Eugène Dévéria (1805-1865), Charles Steuben (Barone Karl von Steuben; 1788-1856) nato in Germania, Léon Cogniet (1794-1880). Ma tutti questi artisti sono inferiori a Delaroche.

Nei primi anni dopo la rivoluzione di luglio i quadri storici dell'artista brillavano in ogni Salon. Seguirono quasi immediatamente: *Mazarino sul letto di morte*, *Cromwell alla bara di Carlo I.* *I figli di Edoardo* che si stringono paurosi e ascoltano spaventati se si avvicinano gli assassini. *L'uccisione di Jane Grey* che posa la sua leggiadra testa giovanile sul trave della ghigliottina, *Il conte Strafford* che avviandosi verso il rogo riceve la benedizione dell'arcivescovo Laud, *L'assassinio del duca Enrico di Guisa* (fig. 56). Per la drammatica della scena quest'ultima opera è fra i migliori quadri storici del pittore, e sorpassa tutti per la forza del colore.

Fig. 59. H. Bellange: Il ritorno del soldato — Lipsia, Museo Civico.

Nell'anno 1837 Delaroche ebbe una commissione, che, distraendolo dalla pittura storica realistica, lo trasse all'allegoria storica. Egli fu incaricato di decorare, nella Scuola delle Belle Arti, la sala in cui avvenivano annualmente le premiazioni. La composizione ricca di figure che egli progettò a questo scopo, ha servito per decennî di modello agli artisti di tutti i paesi in simili occasioni. Egli presentò i più famosi pittori di ogni epoca, da Apelle a Correggio, associandovi i rappresentanti delle quattro età dell'arte, e li aggruppò nel portico d'un tempio ionico, quasi fossero in vivente relazione con le persone, che, nella sala, assistevano alla distribuzione dei premî. L'*Emiciclo* fu uno dei maggiori successi di Delaroche e passò per il suo capolavoro: ma più tardi la fama di questo quadro decadde non poco.

Negli ultimi anni Delaroche tendeva, come abbiamo detto, a rappresentazioni religiose. Senz'alcun incarico egli cominciò una serie di piccoli quadri della Passione: *Maria di ritorno dal Golgota*, *Maria ai piedi della croce*, *Il funerale di Cristo*, *Cristo sul Monte Oliveto*, ecc. Sono tutti quadretti lirici, come anche *La giovane martire* che egli ideò nel 1855 sul suo letto d'inferma e designò essere « la più triste, ma nello stesso tempo la più santa » delle sue composizioni.

Neppure nei suoi ultimi anni Delaroche rinunciò alla sua inclinazione per le rappresentazioni storiche: soltanto che cambiò il mondo dei suoi soggetti. Egli seguì la corrente dell'opinione pubblica; si accostò alle leggende del periodo napoleonico e riempì la sua fantasia delle figure della rivoluzione. Anche allora egli dimostrava, in contrasto coi romantici a cui erano più care le passioni violente, la tendenza a illustrare le sensazioni passive, la rassegnazione, la sopportazione e l'accettazione del duro destino. È sintomatico, per il suo modo di vedere, che fra i quadri in cui egli rappresentò Napoleone, gli riuscì meglio di tutti quello in cui egli raffigurava l'imperatore a Fontainebleau quando riceve la notizia dell'entrata degli alleati a Parigi (Museo di Lipsia).

Un terzo artista di quel tempo, Théodore Chassériau (1819-1856), ha dovuto lottare molto tempo per raggiungere la fama che meritava e che gli fu pienamente concessa soltanto cinquant'anni dopo la sua morte, alla Esposizione mondiale del 1900. Soltanto allora si riconobbe la bellezza coloristica dei quadri orientali di Chassériau, la forza e l'energia dei suoi ritratti, l'originale e moderna interpretazione e la raffinatezza coloristica delle sue rappresentazioni religiose e mitologiche, in cui egli apparisce precursore di Gustave Moreau (fig. 47). Se però negli anni '20 e '30 si fosse fatta una votazione popolare a chi dovesse essere data la palma della vittoria, essa sarebbe stata assegnata senza dubbio a Emile Jean Horace Vernet (1789-1863). Le sue opere rendevano omaggio alla più potente di tutte quelle passioni popolari che avevano messo profonde radici nella nazione francese: la passione della guerra e l'entusiasmo per le vittorie militari (fig. 48). Per comprendere e godere i suoi quadri non occorreva nessuna elevatezza di spirito, nessuna penetrazione in un ciclo di idee complicate; esse davano solo un certo fasto e un certo splendore a comprensioni molto comuni. Il campo di Vernet non si limita però alla rappresentazione della vita militare e di atti di valore militare. Un più lungo soggiorno a Roma gli diede motivo a varie rappresentazioni storiche italiane. Egli dipinse quel noto quadro *Raffaello e Michelangelo alla corte vaticana*, inoltre *La processione del papa*, *Lotta di dragoni papali con briganti*, *La confessione del brigante* ed altri. Un viaggio in Oriente risvegliò ancora una volta in lui i ricordi biblici e lo indusse a rappresentare figure del vecchio testamento in costume arabo. Il catalogo delle sue opere comprende pure un numero considerevole di quadri storici e di ritratti.

Nato quindici giorni prima della presa della Bastiglia, Horace Vernet figura quale vero figlio della rivoluzione e del periodo napoleonico. Stava nella tradizione di famiglia che egli prendesse il pennello. La dinastia dei pittori Vernet può vantare una storia di due secoli. La tendenza del tempo ed il suo temperamento personale spiegano il fatto che la vita e i costumi militari riempissero la sua fantasia; nel 1814 egli per qualche giorno afferrò il moschetto. Negli anni della Restaurazione egli, forse senza accorgersene, fa opera politica. Il soldato napoleonico, adorato

dall'opinione pubblica, ma considerato con diffidenza dal governo, divenne [illegible] varie rappresentazioni. Più della descrizione, infatti, delle grandi battaglie richiamavano l'interesse generale quelle semplici scene di genere che illustravano le [illegible] del singolo soldato, o la buona amicizia col suo cavallo, o col cane del reggimento ecc., nè mancavano allusioni all'ingratitudine dei Borboni verso la « Grande armata ». Come tanti altri artisti, specialmente Auguste Raffet (1804-1860; fig. 49 il più spiritoso riproduttore del « Troupier » francese, Vernet si servì della litografia per divulgare le sue composizioni.

Nè al governo della Restaurazione piacevano i quadri che magnificavano il duca d'Orléans. Vernet finì a divenire formalmente il pittore di corte del Duca e quando

Fig. 51. A. de Neuville: Le ultime cartucce — (Da una stampa di Goupil e C., Berlino).

questi salì al trono egli fu tanto caricato di lavori dal nuovo governo che soltanto alla straordinaria rapidità della sua mano egli dovette se potè eseguirli tutti.

Vernet era insuperabile nel rendere la tecnica d'una battaglia: il modo come marciano le truppe al combattimento, come si muovono nella lotta, come si presentano le varie formazioni degli eserciti; nè meno sicuro egli era a proposito di tutti i particolari concernenti il soldato. Egli sapeva disegnare a perfezione la più insignificante mostrina, ogni bottone, ogni fascia e insomma tutto ciò che si riferisce alle uniformi militari « regolamentari ». Questa straordinaria conoscenza di dettagli dà indiscutibilmente un fascino di una perfetta naturalezza ai quadri di Vernet. La prima impressione è di stupore. Lo spettatore si meraviglia dello sguardo acuto e della memoria illimitata dell'artista, che non dimentica il minimo particolare e che evidentemente si trova perfettamente a suo posto nel mondo militare.

Questa prima impressione però svanisce presto. Non succede quasi mai che un suo quadro sveli sempre nuovi pregi ad una più attenta e ripetuta osservazione; e l'ammirazione si ferma all'esatta riproduzione della vita militare usuale.

Horace Vernet è il più famoso, ma non il solo rappresentante, della pittura di battaglie e di quadri di soldato. Accanto a lui N. T. Charlet (1792-1845) e Raffet hanno trattato col maggior successo specialmente il lato umoristico della vita del soldato. Hippolyte Bellangé (1800-1866) si tenne ad un carattere più serio ed ebbe successo in vasti circoli per la eccellente caratterizzazione che egli dava alle singole figure più che all'effetto pittorico (fig. 50). Nella giovane generazione si fece rimarcare più di tutti Isidore Pils (1813-1875) a cui la guerra in Crimea offerse molti soggetti.

Ma dalla fine del '60 in poi due altri artisti hanno attirato la pubblica attenzione su di loro: Alphonse de Neuville (1836-1885) eccellente nella riproduzione dell'elemento combattivo selvaggiamente passionale (*Le ultime cartucce*, fig. 51), e Edouard Detaille (nato nel 1848) uno scolaro di Meissonier. Egli è, come il suo maestro, un virtuoso nell'arte di vedere le cose grandi e di disegnarle piccole, e di caratterizzare le sue figure con una acutezza epigrammatica, nonostante la loro piccolezza.

Nè v'è da meravigliarsi se fra gli artisti di battaglie, più giovani, una rude serietà e una certa amarezza sono subentrate al posto della vivacità di prima.

## VI. — INGRES E IL NUOVO RISVEGLIO DELLA TENDENZA CLASSICA.

L'Esposizione mondiale del 1855 recò una strana sorpresa agli amici dell'arte. Universalmente, tanto dalla critica quanto dall'opinione pubblica, fu proclamato il più grande maestro del Paese un artista di cui fino allora gli stranieri e i profani non s'erano ancora resi un chiaro giudizio e di cui perfino i connazionali e la gente del mestiere avevano parlato con un freddo riserbo. Uno scolaro di David, un vegliardo di 75 anni, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), riportò la palma della vittoria ed ottenne i maggiori trionfi. Fino a dodici anni dopo, quando avvenne la sua morte, egli godette indiscusso l'onore di essere considerato il primo pittore della Francia. Tornava forse l'arte francese al suo punto di partenza? Era forse da considerare perduta tutta la cura spiegata dai romantici con tanta pompa per riformare la pittura e tornava proprio in onore la scuola di David? Delle due frasi predilette dell'Ingres, la prima: « la scuola di disegno è la sola vera accademia di pittura » si accordava con la tendenza di David; l'altra invece: « chi sa copiare, sa fare » denota un allontanamento rimarchevole dagli insegnamenti del suo maestro. Ingres non era affatto un tenace seguace della più vecchia scuola classica. Già il suo eccellente talento musicale indica che la sua fantasia era suscettibile ad altre manifestazioni di forme che non fossero quelle severamente plastiche. Lo distingueva sopratutto da David una straordinaria agilità e mobilità d'ingegno; e la persuasione che il pittore non debba curarsi soltanto della bellezza statuaria delle figure, ma che debba iniziare il suo lavoro con lo studio della natura. Il disegno — circa 1500 disegni furono trovati fra le sue carte — fu sempre la sua più salda prerogativa (fig. 52). Egli accentuava la bellezza lineare in ogni composizione, ma non era però cieco ad effetti di colori fini e varî; e seppe dar loro, in quella sua opera, la maggiore importanza;

per queste qualità poteva dirsi che egli è stato il necessario legame fra le diverse tendenze artistiche, dopo che queste si erano combattute fin quasi all'esaurimento.

Ingres nacque nel 1780 a Montauban e fu dapprima istruito da suo padre che pure si occupava d'arte. Nel 1796 entrò nello studio di David ed imparò il disegno

Fig. 52. Ritratto di J. A. D. Ingres. (Dalla *Gazette des Beaux-Arts*).

preciso ed accurato che gli diede tanta superiorità di fronte ai romantici e che gli assicurò una notevole influenza sulla generazione più giovane.

Sebbene avesse vinto il premio di Roma già nel 1801, egli effettuò il suo viaggio colà soltanto cinque anni dopo, a causa dei deficienti mezzi di cui disponeva allora lo Stato. Le opere di Raffaello a Roma gli apparirono come una rivelazione; le studiò accuratamente, le copiò e la loro influenza si scorge ripetutamente nelle sue opere. Già in questo primo periodo del soggiorno romano Ingres progettò varie com-

posizioni a cui egli pose definitivamente mano soltanto negli ultimi anni della sua vita: p. es. *Venere Anadiomene* e *Edipo davanti alla sfinge*. È caratteristica di questo artista quieto e posato, la tendenza a riprendere e a ripetere, naturalmente con molte variazioni, le vecchie composizioni. Bisogna del resto notare che Ingres manifestò presto la versatilità della sua natura artistica. Le varie tendenze che egli seguì non sono da considerare come tappe del suo sviluppo; esse alimentavano la sua fantasia fin dalla sua prima gioventù; e fin da allora si tenevano in giusto equilibrio fra loro.

Fig. 53. J. A. D. Ingres: La Sorgente — Parigi, Louvre.

Egli rese omaggio al culto del nudo nella *Venere Anadiomene*, nell' *Odalisca* che si fa cacciar la noia dalla musica di una schiava, e nella *Sorgente*, la più deliziosa creazione della sua vecchiaia (1856; fig. 53). Questo quadro sorpassa ogni altra sua opera per l'armonia delle linee, per la soffice e compita rotondità del corpo; e sebbene il colore sia applicato chiaro e sottile, il tôno fondamentale richiama le opere giovanili del pittore. Di quel decennio della sua vita abbiamo pure dei ritratti in gran numero e di eccellente esecuzione. Se la foggia dei vestiti non lo dicesse, e se i documenti non lo provassero, non si crederebbe mai che fra il ritratto di Madame Devauçay (dipinto nel 1807) e quello di Madame d'Haussonville (1845) corre un periodo di quasi quarant'anni. La posa apparentemente negligente, ma in realtà invece accuratamente studiata, la bellezza dei con-

torni, la finezza della modellatura affascinano lo spettatore in tutti due i quadri con ugual forza. Si potrebbero forse indicare quali capilavori della sua arte i numerosi ritratti maschili eseguiti nei primi anni dopo il '30: al qual tempo appartengono i famosi ritratti di Bertin e del Conte Molé.

Ingres passò una gran parte della sua vita fuori della patria. Il suo primo soggiorno in Italia (Roma e Firenze) durò quasi due decennî. Andò a Roma per la seconda volta (1834-1841) per dirigervi l'Accademia francese. La lunga assenza da Parigi lo teneva distante da ogni immediata partecipazione alle lotte dei differenti partiti artistici; ma non lo rese perciò estraneo alla vita spirituale dei francesi e alle varie tendenze della fantasia nazionale. Anzi, è da notare come uno dei tratti più importanti della sua natura questo fatto: che, indovinando il movimento che stava per attuarsi nel campo dell'arte, Ingres, prima ancora che le nuove tendenze si fossero fatta strada in Francia, già le rispecchiava nelle sue opere.

Fig. 54. J. A. D. Ingres: Il voto di Luigi XIII.

In un tempo in cui la scuola coloristica non aveva ancora in Francia nessuna decisa prevalenza: e lungo tempo prima che F. M. Granet (1775-1849) avesse entusiasmato il mondo coi suoi quadri d'interni, Ingres creò il quadro: *Messa papale nella Cappella Sistina* (1814), in cui l'effetto consiste esclusivamente in un delizioso giuoco di colori. Egli superava di gran lunga gli altri artisti nel riprodurre scene di genere della storia francese e nella descrizione di aneddoti storici.

Già nel 1814 egli dipinse l'ambasciatore spagnuolo *Don Pedro di Toledo che bacia la gloriosa spada di Enrico IV nella galleria del Louvre*; alcuni anni più tardi *Enrico IV sorpreso dall'ambasciatore spagnuolo mentre giuoca coi suoi bambini*, e il quadro tanto ricco di colori in cui *Filippo V consegna al maresciallo Berwick l'ordine del vello d'oro*. Ingres precorse i romantici con la sua *Francesca da Rimini* (1819) e dimostrò con questo che egli era ugualmente abile a disegnare figure eteree e a sacrificare al sentimento la piena naturalezza.

Il nuovo campo di motivi orientali non era ancora scoperto quando Ingres dipinse la *Odalisca in riposo*; così che può dirsi che, sotto certi aspetti, egli sia stato il vero precursore dell'arte francese moderna.

Se anche Ingres, durante la sua dimora in Italia, fu sempre unito spiritualmente all'arte francese, egli dovette riconoscere che l'esser tanto lontano da quel gran centro di riunione che era Parigi, nuoceva alla sua posizione personale. Egli decise perciò il suo ritorno nel 1824: e portò con sè una grande pala d'altare destinata alla sua città natale: *Il voto di Luigi XIII* (fig. 54). L'esposizione di questo quadro al « Salon » elevò l'artista al disopra dei due partiti che allora si trovavano in aspra lotta e trascinò i romantici a lodarlo più ancora che non facessero i classici. Un quadro della stessa importanza di questo è il *Martirio di San Sinforiano* finito

Fig. 55. J. H. Flandrin: Le Sante penitenti — (Dal fregio a St. Vincent de Paul).
(Da Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, Parigi, 1902).

dieci anni dopo. Il Santo va incontro alla morte come in trionfo con le braccia aperte e la testa rialzata. Ingres ha costruito l'effetto sul contrasto fra il Santo in estasi e gli arcigni, muscolosi littori. *L'apoteosi di Omero*, tanto famosa un giorno, non può più competere con l'importanza di queste opere.

Ingres esercitò una forte influenza sulla generazione più giovane di artisti. Nè Delaroche nè Delacroix hanno fondato una scuola; ma invece numerosi allievi si schierarono intorno al rappresentante dell'Idealismo. E bisogna riconoscere che il culto per il nudo, che dominò tanto nell'arte francese posteriore, non meno che la cosidetta « tendenza archeologica », il quadro di costumi antichi, la esaltazione della vita privata greca e romana, debbono esser riportati ad Ingres.

Anche artisti che non appartengono direttamente agli allievi di Ingres devono a lui vivaci eccitamenti. Più di tutto si manifestò la sua influenza nel campo della pittura religiosa. Jean Hippolyte Flandrin (1809-1864) uscì direttamente dalla sua scuola; egli era una delle più geniali personalità e nello stesso tempo uno dei migliori artisti del gruppo francese; e certo il migliore fra coloro che a quel tempo in Francia si dedicavano alla pittura religiosa. Quale vincitore del grande premio artistico, Flandrin si recò in Italia nel 1832 dove, fedele alle istruzioni del suo maestro, egli studiò i cinquecentisti, ma anche la più vecchia scuola cristiana. È

naturale, per uno scolaro di Ingres, che con tutto questo egli non abbia trascurato il disegno e la pittura dalla natura. Egli creò la sua prima opera monumentale per la chiesa di San Severino a Parigi nel 1841.

Sono più importanti gli affreschi che egli eseguì nel coro della vecchia chiesa di Saint Germain des Prés, specialmente *L'entrata di Cristo a Gerusalemme* e *La strada verso il Golgota*. Rappresentò la parte essenziale dell'azione in tratti semplici e grandi, e rafforzò con questo l'effetto. Egli credeva, con ragione, che soltanto a questo modo si potesse mantenere il carattere ideale nella pittura religiosa.

La produzione migliore di Flandrin resta sempre il doppio fregio a St. Vincent de Paul (fig. 55). La chiesa era stata costruita come una basilica cristiana da Hittorff. Era ovvio che anche la decorazione dovesse riportarsi ad un modello cristiano. E veramente Flandrin trasse l'inspirazione esteriore per la sua opera dai mosaici di Sant'Apollinare a Ravenna. Con tutto ciò l'opera resta una sua creazione personale; nonostante la calma dell'espressione e la compostezza del movimento, una profonda emozione interna e un caldo sentimento animano le figure.

Fig. 56. D. A. Chaudet: Amore e la farfalla.

Sulle due file di colonne che portano la navata di mezzo la schiera dei Santi (a destra gli uomini, a sinistra le donne) camminano con santa divozione verso l'altare. E poichè questa serie di quadri sostituisce il fregio nell'architettura della chiesa, l'artista ha serbato loro il carattere di fregio, cercando però di mitigare la severità plastica, che facilmente può dare il carattere principale ad una composizione di fregio, con la varietà dei movimenti e col contrasto dei gruppi.

Ingres non era l'unico allievo di David che, nonostante la scomunica che pesava sulla maniera artistica del maestro, dimostrasse quanto vada distinta l'attività artistica dall'attività didattica. L'opera del maestro potè infatti perdere d'importanza dopo il trionfo dei romantici; invece il suo metodo d'insegnamento era basato su principî tanto sani che esso si dimostrò fecondo e assicurò molti successi anche agli scolari che vollero battere una strada diversa.

Non si può imaginare un contrasto più stridente di quello fra le opere di David e quelle di Léopold Robert. Là regnano i famosi eroi dell'antichità, qui ci si presentano ignote figure della vita popolare italiana moderna; là ogni intenzione è diretta all'effetto plastico delle singole figure, qui si dà la maggiore importanza all'effetto pittorico. E con tutto questo Léopold Robert (1794-1835) deve non pochi dei suoi successi ai ricordi della scuola di David. Robert nacque nella Svizzera (Chaux-de-Fonds), ma andò a Parigi come tanti artisti della Svizzera occidentale per completarvi la sua educazione artistica. Nel 1818 andò a Roma e restò quasi

Fig. 57. Fr. Bosio: La ninfa Salmacis.

esclusivamente in Italia fino alla sua morte prematura (egli si tolse la vita a Venezia). I briganti che allora riempivano la fantasia dei pittori e dei musicisti eccitarono pure Robert a numerose rappresentazioni.

Ma più egli si tratteneva in Italia, più era affascinato della bellezza di questo popolo « naturalistico »; e più era convinto dell'idea che anche in semplici scene popolari si possa rispecchiare la grandezza storica della nazione e il carattere meravigliosamente ricco del paese. *Il ritorno del pellegrinaggio dalla festa della Madonna dell'Arco* ci trasporta nella primavera e a Napoli, *L'arrivo dei falciatori romani nelle paludi pontine* ci trasporta nell'estate, *La partenza dei pescatori da Chioggia* nell'inverno e a Venezia. I quadri non devono le loro attrat-

tive maggiori ad una speciale arte pittorica. Alcune figure si staccano dal fondo, i colori contrastanti si toccano, i tòni locali non appariscono efficacemente abbassati. Ma la ben ponderata composizione dei gruppi, il disegno sicuro delle figure, la loro attitudine e il loro movimento che ricordò ai contemporanei le forme dell'antichità classica, facevano dimenticare quelle mancanze.

Il pittore che, dopo Robert, si dedicò maggiormente alla vita popolare italiana Ernest Hébert (1817-1908), acui il tòno sentimentale delle sue rappresentazioni fino all'esagerazione. Il fatto che egli in confronto a Robert aveva meno cura nella scelta dei tipi popolari e che si avvicinava all'immediata realtà, non apparisce quale un puro caso o come una originalità di questo solo artista. Tutta la pittura francese faceva questo passo. Essa lasciava, istigata da Ingres, campo libero alle inspirazioni idealistiche, ma vi univa più forti pregi sensuali e non disprezzava, per ottenere maggiori effetti, elementi realistici.

Fig. 58. Fr. Rude: Luigi XIII Dampierre. (Fot. Braun e C.ie).

La lotta fra romantici e classici era stata condotta con tenace passione per varî anni nel campo della pittura. In quello della plastica i cambiamenti artistici si effettuano invece in modo molto più pacifico. La scultura francese prima della rivoluzione non si era tanto scostata dalla natura e dalla verità come la pittura; e quindi non aveva suscitato una così forte reazione, come mostrano i magnifici busti di Jean Antoine Houdon (1741-1828). Dalla fine del secolo XVIII imperava anche qui la tendenza classica, ma lo studio dell'antico non era mai divenuto esclusivamente un « filo conduttore » come nella scuola del David. Il non lieve talento tecnico della più parte degli scultori francesi induceva ad una maggiore accentuazione dell'effetto sensuale esteriore; e le numerose commissioni di ritratti che avevano gli scultori riconducevano per forza l'occhio degli artisti all'osservazione del vero. Fra i più vecchi rappresentanti del classicismo emergono specialmente Denis Antoine Chaudet (1763-1810), François Bosio (1769-1845), Jean Pierre Cortot (1787-1843) e Philippe Henri Lemaire (1798-1880). Essi trovarono modo di esplicare larghe attività nelle opere monumentali che furono erette nel tempo napoleonico e nel periodo della Restaurazione.

Nella cappella espiatoria al posto dove pare sieno stati sepolti Luigi XVI e Maria Antonietta) lavoravano Bosio e Cortot; Chaudet creò per il Pantheon il grande rilievo del *Guerriero morente*; Lemaire descrisse nel timpano della Madeleine il *Giudizio finale*. Più graziose e piacenti che belle, ricordando più Canova che

Thorwaldsen, sono le rappresentazioni mitologiche che uscirono da questo gruppo, come l'*Amore che giuoca con la farfalla* di Chaudet (fig. 56) e *La ninfa Salmacis* di Bosio (fig. 57). Per qualche tempo James Pradier (1792-1852), oriundo di Ginevra, ebbe grande successo con le sue figure femminili graziose e sensuali, ma totalmente prive di sentimento, quelle che egli chiamò *Psiche*, *Venere*, ecc.

Nel tempo della monarchia di luglio Pradier apparteneva ai meglio quotati artisti di Francia, ai maestri più ricercati. Veramente molti bravi scultori uscirono dalla sua scuola, poichè nel campo della tecnica egli era veramente valorosissimo;

Fig. 59. P. J. David d'Angers: Bonaparte.

ma le sue opere non possono vantarsi di avere avuto una durevole vitalità. Fu un passo felice quello che fecero François Rude (1784-1855) e Francisque Duret (1804-1865) quando presero i loro motivi dall'ingenua vita popolare e magnificarono come Léopold Robert i non falsificati tipi nazionali italiani.

Essi innalzarono così la scultura di genere; alla quale poi numerosi artisti resero omaggio e con molto successo da allora in poi in Francia. Duret proveniva dalla scuola di Bosio e di Guérin; vinse il primo premio a 18 anni e si trattenne vario tempo in Italia (dall'anno 1824).

Colla *Tarantella napoletana* (1833), a cui seguì l'*Improvvisatore* nel 1839, egli entrò nella prima fila dei plastici francesi. La vivace attitudine mimica, l'espressione parlante che anima ogni membro, suscitarono l'ammirazione generale; si può dire

che gli studî mimici costituissero la preoccupazione maggiore dell'artista. Rude eseguiva preferibilmente in bronzo le sue opere: ma fece opere notevoli anche in marmo (le *Vittorie* al Louvre, la statua di *Chateaubriand* a Versailles, *Rude nel suo studio*, l'ultima sua opera, al Théâtre français). In un campo consimile si manifestò forte col suo *Pescatore napoletano che giuoca con una tartaruga* (1833). Anche qui il movimento è fedelmente copiato dalla natura ed è resa molto bene la tradizione plastica di una vita senza bisogni e contenta di sè.

Nella riproduzione di caratteri passionali, fortemente movimentati, come per esempio li tentò nel suo rilievo: *Uscita dei repubblicani nel 1792 per la difesa della patria*, la fantasia di Rude si mostra sterile, mentre egli ha creato una delle più compite figure di costume storico col suo *Luigi XIII* a Dampierre (fuso in argento: fig. 58). La personificazione di carattere movimentato in figure di azione quasi drammatica riuscì meglio ad un altro artista: lo *Spartaco* di Denis Foyatier (1793-1863) eseguito due volte, in marmo e in bronzo, rende in modo vivace la figura del truce cospiratore meditante la strage.

Fig. 60. P. J. David d'Angers: Monumento a Corneille a Rouen.

Come succede spesso agli artisti moderni, a Foyatier non riuscì mai più di fare un'altra opera così felice. Allo *Spartaco* s'avvicina abbastanza la statua di *Cincinnato* (esposta pure questa nel giardino delle Tuileries), mentre la sua prova di ravvivare ancora una volta lo stile arcaico colla statua equestre di *Giovanna d'Arco* a Orléans ebbe cattivo successo.

Quello che si sentiva il meno oppresso dalla tradizione scolastica che regnava in Francia più che in qualunque altro paese, è Pierre Jean David (1788-1856), nato ad Angers, e chiamato anche generalmente: David d'Angers. Egli si distingueva per il suo carattere individuale ed energico. L'indipendenza della sua natura facilitò la sua liberazione dalle pastoie scolastiche e lo rese facilmente suscettibile alle interpretazioni fresche e veritiere della figura umana. Ma da questa sua indipendenza risultò anche che egli potè farsi strada solo molto lentamente; e che i circoli i quali rendevano anzitutto omaggio agli artisti di moda, tennero verso di lui, e per lungo tempo, un contegno d'indifferenza. David si fece conoscere specialmente per i suoi numerosi busti e rilievi di contemporanei famosi (fig. 59). Egli creò pure importanti opere monumentali, p. es. la statua di *Jefferson* a Washington e la statua di *Corneille* a Rouen (fig. 60); il monumento a *Gutenberg* a Strasburgo. I suoi monumenti funerarî suscitavano speciale interesse. Egli evita le tanto sfruttate rappresentazioni allegoriche e mette volentieri al loro posto dei fatti reali, inspirati alla vita e all'azione.

Una giovane ragazza nuda — per esempio — è seduta sulla pietra tombale

e sembra scherzare leggendo il nome del defunto: è questo l'ornamento che David scolpì sulla tomba del soldato della guerra d'indipendenza greca Markos Botzaris. Sul monumento al generale Bonchamp egli rappresenta il duce della Vandea quando, ferito a morte, impiega ancora le sue ultime forze per comandare che le sue truppe risparmino i prigionieri. Due altre opere ancora testimoniano la maniera individuale del maestro sempre dedita alla realtà e alla libera forza d'espressione: la statua in marmo dell'*Ultimo Greco* Philopomene che si estrae con ferma mano la freccia dalla ferita nella coscia (al Louvre); e il maestoso rilievo nel timpano del Pantheon. La Patria, una figura inspirata alle antiche tradizioni, accompagnata dalla Libertà e dalla Storia porge delle corone d'alloro ai grandi uomini della Francia moderna (si scorgono fra essi Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rousseau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, il tamburino di Marengo e altri).

David d'Angers fu portato dalla sua stessa natura all'interpretazione realistica. In un altro scultore, il famoso animalista Antoine-Louis Barye (1795-1875), fu la natura delle cose rappresentate che effettuò questo avvicinamento. Barye aveva avuto una modesta educazione; soltanto a 21 anni egli entrò nello studio di Bosio, dove naturalmente il suo strano ingegno potè avere troppo scarso alimento. La rappresentazione degli animali fu sempre il punto più negletto e più debole della scuola classica. Generalmente Barye durante tutta la sua vita fu male riconosciuto dal mondo accademico ufficiale, e si trovò quindi costretto a coltivare l'arte applicata alle industrie di cui egli divenne poi il più glorioso rappresentante. Godono fama mondiale i bronzi di Parigi per cui Barye fece i modelli (fig. 61).

Con questo tuttavia non era esaurita la sua sfera d'azione; oltre a numerosi animali di grandezza monumentale (*La tigre e il coccodrillo*, *Il leone in lotta col serpente*, *Il giaguaro*), egli creò anche opere maggiori, fra le quali il *Teseo in lotta col Centauro* emerge per la temerarietà della posizione e la vivace realtà del movimento. Teseo è saltato in groppa al centauro fuggente, gli stringe la gola con una mano e brandisce con l'altra la mazza che precipitando darà il colpo fatale. Il fatto che anche Barye tentò di modellare le *Tre Grazie* e che fece ricorso al costume antico nella statua equestre di Napoleone ad Ajaccio, dimostra che la divisione fra il naturalismo e la tendenza classica nella plastica francese non era insormontabile. Difatti la scultura francese intende spesso, anche nel suo sviluppo posteriore, di mescolare la realtà con alcuni tratti derivati dalle tradizioni classiche.

## VII. — LA FINE DELLA TENDENZA CLASSICA E ROMANTICA IN GERMANIA.

L'arte tedesca, come la francese, non andò esente da lotte interne e da gravi crisi: il suo sviluppo non seguì affatto una linea di condotta diritta. Lo slancio che aveva subito dal richiamo di Cornelius a Monaco e dall'espansione della scuola di Düsseldorf, ebbe presto una interruzione. Al principio del '40 il quadro delle condizioni artistiche della Germania era ben poco lieto. La partenza di Cornelius da Monaco era pure sentita più profondamente di quello che se lo aspettassero gli avversarî e i detrattori del maestro. Agli artisti mancava un capo beneamato; sape-

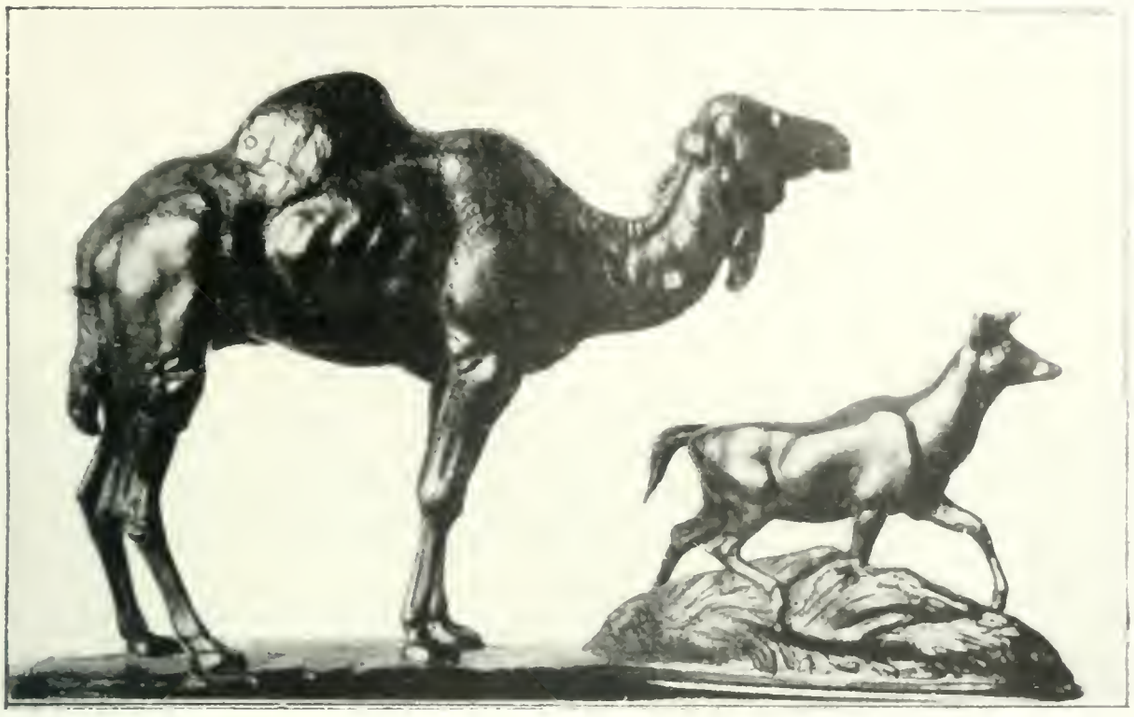


Fig. 61. A. L. Barye: Dromedario e capriuolo.

vano benissimo che la tendenza seguita fino allora da Cornelius non poteva esser seguita più oltre; ma non vedevano chiaramente quale strada si sarebbe dovuta percorrere. Cornelius non si era ancora conquistato un vero campo d'azione a Berlino. Le vivaci contrarietà che egli incontrò dapprincipio, facevano perfino credere impossibile un'attività feconda. Anche le condizioni pacifiche che avevano resa così lieta la vita della colonia di Düsseldorf non esistevano più. I singoli gruppi si appartavano più spiccatamente; e ai contrasti artistici interni si aggiungevano divergenze confessionali. Si allargava bensì il campo dei soggetti, specialmente nella pittura di genere e in quella del paesaggio. Alcuni artisti cercarono di render maggiore l'effetto dei loro quadri collo scegliere soggetti che avessero relazione immediata con avvenimenti politici e col corso dell'opinione pubblica. Karl Hübner (1814-1879) di Düsseldorf vi riuscì meglio di tutti; nei suoi *Tessitori della Slesia* e col suo *Diritto di caccia* egli trattò, si potrebbe quasi dire, dei veri e proprî problemi sociali. Il grande successo del pittore inglese David Wilkie, le cui opere erano state largamente diffuse nel Continente mediante l'incisione in rame, indusse anche i pittori tedeschi ad allargare il campo d'azione dei quadri di genere, a rispecchiare usi e costumi popolari di valore generale, a raccontare piccole scene famigliari che avessero qualche cosa di drammatico. Seguendo il buon uso antico, ogni anno gli artisti, specialmente quelli di Monaco, emigravano in Italia. I loro scopi non erano però più quelli che avevano mosso i loro predecessori classici e romantici nel recarsi a Roma. Adesso essi studiavano con occhio acuto gente e paesi; scoprivano, proprio come i pittori francesi da Vernet, Schnetz e Robert in poi, i costumi pittoreschi e i multiformi tratti poetici nella vita e nei costumi delle classi sociali inferiori.

Allora incominciò anche il quadro di genere italiano. Talora singoli tipi popolari furono idealizzati; sebbene si debba riconoscere che ciò fu fatto spesso sol-

tanto ricorrendo a qualche modello ben aggiustato e collocato in posa elegante e civettuola (Aug. Riedel, Leop. Pollak e altri).

Fra gli artisti che popolarizzarono per primi il quadro di genere in Germania meritano menzione Theodor Weller (1812-1880) di Mannheim e Heinrich Bürkel (1802-1869) di Monaco, non soltanto per il loro lavoro fecondo, ma anche per l'acuta e sicura caratteristica delle figure disegnate in piccole proporzioni (fig. 62).

La pittura di genere e di paesaggio, sebbene si preparasse ad una ricca fioritura, non appagava pienamente l'interesse artistico dei contemporanei: la pittura storica

Fig. 62. Heinr. Bürkel: Mattina in un villaggio tirolese — Lipsia, Museo Civico.

appariva a loro, sempre, come il più alto ideale. Ma non intendevano essi più la pittura monumentale, il cui stile dipende sostanzialmente da principî architettonici; essi pensavano solo a rappresentazioni singole, ricche di colore, naturali e vivaci, di effetto drammatico e di un'immediata realtà affascinante. Purtroppo infatti mancavano completamente i mezzi per raggiungere più alti ideali. L'educazione artistica in Germania non portava più in là d'una conoscenza tecnica, non apriva la mente alle finezze dei particolari del mondo esteriore. Generalmente non si facevano che cartoni colorati. Con tutto ciò tutti credevano che una colorazione piena di effetti potesse contribuire alla vivacità della scena in rappresentazioni singole di soggetto storico. In questa generale titubanza apparirono due grandi quadri belgi: *L'abdi-*

*cazione di Carlo I°* di Louis Gallait (1810-1887) e *Il compromesso della nobiltà dei Paesi Bassi per combattere l'Inquisizione* di Edouard de Bièfve (1809-1882); quali fecero il giro di tutte le maggiori città tedesche nel 1842 e ottennero l'effetto d'una vera rivelazione.

Fino allora l'arte belga era stata poco conosciuta e poco considerata. Si sapeva generalmente che anche a Bruxelles e ad Anversa l'influenza francese e la tendenza accademica avevano dominato per molto tempo, ma che anche il ricordo dei grandi maestri paesani del secolo XVII non era completamente cancellato. Come la distruzione dei vecchi cimelî d'arte a Cologna aveva risvegliato l'entusiasmo per l'archi-

Fig. 63. Gustav Wappers: Episodio dell'insurrezione belga nel 1830. — Bruxelles, Museo Reale.

tettura e per la pittura tedesca del passato nei fratelli Boisserée, così anche il reverendo Guillaume-Jacques Herreyns (1743-1827) fu richiamato a considerare il valore e la bellezza delle vecchie opere di pittura del suo paese, vedendo il procedere vandalico dei rivoluzionarî belgi. Insignificante quale pittore, Herreyns esercitò tuttavia influenza notevole, mediante i suoi consigli, su tutta una generazione di giovani artisti. Egli non si stancava di animarli, questi giovani, allo studio dei vecchi maestri dei Paesi Bassi. Dalle relazioni dei viaggiatori si seppe poi che l'insegnamento di Herreyns era caduto su di un buon terreno. All'Esposizione di Bruxelles dell'anno '30 si ammirarono le opere di un giovane, Gustav Wappers (1803-1874), che non solo si riportavano ai soggetti della storia eroica del paese, ma che tradivano anche col tôno dei colori, con la smodata passione dei movimenti il loro modello Rubens, anche se Wappers prendeva il tema da avvenimenti d'attualità (fig. 63). Da allora

il ritorno alla vecchia maniera artistica del paese, efficace per ricchezza di colore e ricca e fresca vivacità di manifestazione, divenne il grido di guerra dei giovani ingegni. Si scorsero i frutti di questo cambiamento nelle opere di Gallait e di Bièfve.

In seno alla vecchia scuola, in Germania, sorse il più forte oppositore della tradizionale tendenza classica. Wilhelm Kaulbach (1805-1874), che molti avevano considerato come l'erede naturale di Cornelius, ebbe a provocare la scissione nel campo dei suoi stessi amici. Kaulbach (nato ad Arolsen) venne diciasettenne a Düs-

Fig. 64. W. Kaulbach: Illustrazione per il *Reineke Fuchs* di Goethe.

seldorf, poco tempo dopo che Cornelius ebbe assunto la direzione dell'Accademia. Egli seguì il suo maestro a Monaco e prese parte ad alcuni suoi lavori monumentali che furono incominciati per iniziativa di Cornelius. Più che in queste opere la sua originalità risaltò da qualche disegno, la *Casa dei matti* e *Delinquente per l'onore perduto*; sono manifestazioni di tagliente acutezza e di effetto sensazionale. Con la *Battaglia degli Unni* (1834-1837; fig. 65), egli acquistò dapprima grande considerazione e vasta fama. Un caso gli aveva fatto conoscere la vecchia leggenda, che dopo la terribile battaglia sui campi catalani le anime dei morti romani e unni ritornassero a continuare la lotta di notte, nell'aria. La fama di Kaulbach crebbe ancora quando egli pubblicò quasi contemporaneamente le illustrazioni per « Reineke Fuchs » (fig. 64), e poi il grande quadro ad olio *La distruzione di Gerusalemme*.

Fig. 65. W. Kaulbach: La battaglia degli Unni — Berlino, Vestibolo del Nuovo M[illegible]

Kaulbach compose anche un ciclo di pitture murali (nello scalone del nuovo Museo a Berlino). In questa opera principale della sua vita (1847-1866) egli ci presenta il passato dell'umanità con avvenimenti storici e con i fatti caratteristici di una nuova èra di coltura. L'abilità, però, con cui il pittore unisce le vecchie leggende con la coltura moderna, non poteva far dimenticare le sue fondamentali debolezze artistiche. Kaulbach ama troppo di ripetere particolari schemi di composizione; e chiude quasi sempre i gruppi in una linea curva, i cui limiti possono essere circoscritti da un cerchio o da una elisse: e inoltre egli presenta una serie troppo povera di tipi. Kaulbach fu specialmente attaccato da quelli che potevano considerarsi come suoi commilitoni. Egli si era specialmente fatti nemici Cornelius e la più vecchia scuola di Monaco, per il modo indiscreto con cui rivelò le manchevolezze dello sviluppo dell'arte monacense negli affreschi di Cornelius sulla facciata della nuova Pinacoteca. Nelle sue mani l'inno era diventato una satira. Ma anche fra gli artisti più giovani il carattere convenzionale dei suoi disegni e della sua maniera non poteva incontrare approvazione. La sua arte poteva piacere soltanto finchè era nuova; quando la sorpresa era passata, scemava pure l'effetto.

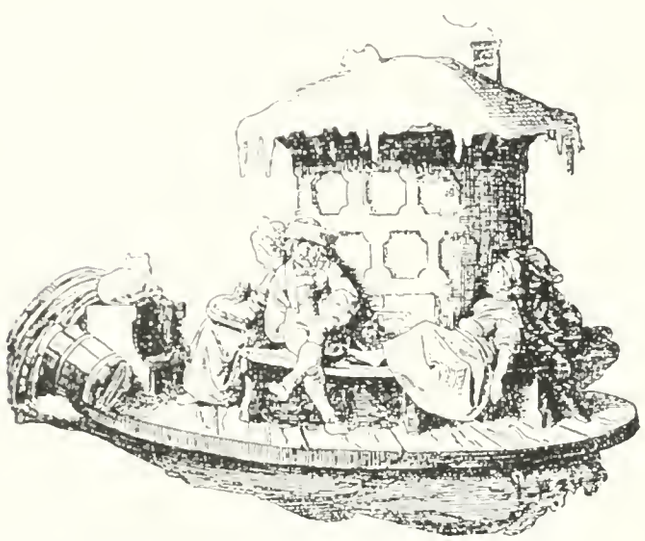


Fig. 66. M. von Schwind: Pipa (incisione).

Il periodo finale della tendenza romantica fu senza confronto più brillante di quello analogo della scuola classica: il suo ultimo rappresentante fu nello stesso tempo il suo maggior artista. Moritz von Schwind (1804-1871) espiò molte debolezze e manchevolezze dei suoi predecessori e dimostrò con le sue opere che il romanticismo disponeva anche d'un tesoro delizioso di poesia popolare e di soave leggiadria. Schwind non deriva immediatamente dalla vecchia scuola romantica. La sua disposizione naturale e l'ambiente in cui passò la sua gioventù spiegano come i suoi ideali d'arte ravvivassero in parte i sogni dei vecchi romantici.

Egli era nato a Vienna e restò per tutta la sua vita un vero viennese, mordente, sempre intento a criticare, che non risparmiava nè sè stesso, nè gli amici; con tutto ciò egli era di sentimento delicato, di un'ingenuità di cuore commovente e di una indistruggibile semplicità di fantasia. Musica e poesia ebbero una grande parte già nella sua gioventù. Egli crebbe con molti coetanei che più tardi si fecero dei grandi nomi quali compositori (Schubert, Lachner) e quali poeti (Lenau, Bauernfeld). Seguendo le frasi d'una sinfonia di Beethoven egli compose un disegno (Museo di Lipsia) che rappresenta la storia di due « amanti musicali » in una ricca cornice di arabeschi. Anche la sua ultima opera monumentale, gli affreschi all'*Opera* di Vienna, si muovono in un ciclo di idee musicali e festeggiano grandi compositori: Haydn e Mozart, per cui Schwind nutriva alto entusiasmo, e Schubert e Marschner. Un acuto studio analitico delle sue opere scoprirebbe certamente la grande influenza che ebbe l'elemento musicale sulla sua fantasia. La sua gioventù coincise con un tempo in cui

soltanto la poesia romantica era considerata da moltissimi come tutta la poesia, già presto la fantasia di Schwind si riempì di figure e idee romantiche. Ma oltre a conoscere a fondo il mondo delle favole egli amava la vita borghese giovanile. E su tutte le sue rappresentazioni aleggiava un certo umorismo, per il quale Schwind si distingue molto e in suo favore, dai romantici più vecchi. Egli visse dapprima alcuni anni a Monaco (dal 1828), dove collaborò alla decorazione della Residenza.

Quando andò ad abitare a Karlsruhe, ebbe una serie di grandi ordinazioni di tegli per fatto dell'architetto Hübsch affreschi nello scalone della sala d'arte e nella sala delle sedute del Parlamento).

Dopo che Schwind ebbe trascorso ancora qualche tempo a Francoforte (1844-1847), egli ritornò a Monaco dove gli fu assegnato il posto meno adatto alla sua personalità: quello di maestro all'Accademia.

Fig. 67. Leon Pohle: Ludwig Richter (Lipsia, Museo civico).

La pittura ad olio — « lo spazzolare » come egli la chiamava — era un lavoro che egli faceva nè volentieri nè bene. Soltanto la matita era capace di seguire la inesauribile fantasia di Schwind. Con l'acquarello egli rendeva meglio di tutto le sue figure tendenti piuttosto ad esprimere fini sentimenti che piena realtà. Come illustratore egli mostrò già nei suoi giovani anni una straordinaria fecondità. L'attitudine poetica di quest'uomo fu così notevole che talvolta i suoi stessi disegni eccitavano la fantasia del poeta; anche se egli doveva attenersi ad un testo stabilito, eseguiva ciò non ostante con la maggiore libertà il suo disegno: egli si sentiva tanto poeta quanto disegnatore. Ad illustrar la prima osservazione, si tenga presente l'« Almanacco delle incisioni » (1844), in cui Schwind descrive con piacevole umorismo l'« arte del fumare e del bere » e fa schizzi di forme significative per pipe (fig. 66), corni da bere e bicchieri: quanto alla seconda, si vedano le incisioni in legno, adesso tanto famose e ricercate, nei « Münchener Bilderbogen » (la giustizia di Dio, il gatto dagli stivali ecc.). Ma l'arte dell'illustrazione cominciava allora ad avere qualche valore, e da principio queste opere furono pochissimo considerate; soltanto con gli affreschi della Wartburg (1854 Schwind si conquistò un pieno riconoscimento presso un largo pubblico. Egli ottenne perciò l'suo maggior trionfo

quando espose nel 1858 un ciclo di acquarelli rappresentanti la favola dei sette corvi e della sorella fedele.

Schwind ricorda spesso (nel *Cavaliere Kurt*) la maniera dei vecchi pittori tedeschi. Egli sceglie volentieri motivi di vecchie città tedesche; anche se le scene sono d'attualità, non può omettere i vecchi ballatoi e le finestre sporgenti, le insegne delle strade, le fontane di pietra e le altane. Con Schwind i tedeschi salutano il ritorno, da tanto tempo aspettato, ai caratteri psicologici fondamentali del popolo germanico.

Questo carattere nazionale si manifesta pure nelle opere d'un altro artista che era partito da vedute romantiche, ma che nel corso della sua evoluzione si dimostrò sempre più nitidamente « l'uomo desiderato dal popolo tedesco ». Ludwig Richter (1803-1884) è in certo modo il contrapposto di Schwind. Come fu differente il corso della loro vita esteriore, così anche furono differenti il carattere personale e il temperamento.

Ad eccezione di due grandi viaggi nei suoi giovani anni, il maestro sassone restò sempre nella sua patria e condusse una vita tranquilla, contemplativa e lieta. Facile accontentatura, grande dolcezza di sentimento, allegria inoffensiva dello spirito erano le qualità sostanziali della sua natura. Egli avrebbe certo sorriso se lo si avesse voluto innalzare fino a farne una personalità interessante; se si avesse voluto ricercare dei tratti singolari e piccanti nella sua natura. In un punto Richter e Schwind coincidevano però stranamente: a tutti e due « lo spirito del popolo tedesco » era chiaro davanti agli occhi; essi sanno leggere ogni suo tratto più fino e più segreto, tutti e due indovinano l'intonazione ingenua di un soggetto che trova immediatamente il modo di farsi strada fino al cuore della nazione donde è uscito. Regge ancora una somiglianza, se anche esteriore ma non indifferente, nel fatto che Richter e Schwind dedicarono una gran parte della loro attività all'illustrazione.

Dapprincipio Ludwig Richter studiò per essere un incisore in rame, ma passò poi presto alla pittura di paesaggio. Fece un viaggio a Roma (1823-1826); e l'esempio del vecchio Koch lo fece restare fedele alla sua inclinazione di animare il paesaggio con figure umane dando quasi un carattere simbolico al rapporto dei loro atti con la natura. Ritornato in patria, Richter ebbe a combattere la nostalgia dei soleggiati paesi del Mezzogiorno. Ma presto il suo occhio scoperse grandi attrattive e ricche inspirazioni artistiche anche nella sua modesta valle dell'Elba. Nei suoi pellegrinaggi attraverso il suolo patrio egli imparò ad osservare il popolo nelle sue aspirazioni e nei suoi ideali; e riempì la sua fantasia di tipi freschi e vivi che nelle sue creazioni piacciono tanto per l'intensità del sentimento e la verità dell'espressione. Più tardi egli dipinse pochissimi quadri ad olio; mise invece spesso mano al bulino. Egli fu fecondissimo quale disegnatore per incisioni in legno. Il numero dei libri che egli ornò di illustrazioni è ragguardevole.

Il mondo descritto da Ludwig Richter non è vasto; egli preferisce rimanere nella patria, nell'attualità, fra gente piccola: piccoli borghesi in città, il contadino e i pastori, i bambini del villaggio sono i suoi eroi.

Alcuni disegnatori seguirono con più o meno fortuna le orme di Richter e continuarono la sua maniera specialmente per scritti per bambini; così Otto Speckter (1807-1871), Oskar Pletsch (1830-1888); e, nel suo tempo giovanile, Paul Thumann (1834-1908).

Le maggiori lotte nello sviluppo dell'arte tedesca si svolsero nel campo della pittura: qui specialmente si può esattamente seguire la fine della vecchia e il sorgere della nuova interpretazione. La scultura, per sua natura, si presenta più posata, si tiene più lungamente alle tradizioni; neppure essa però rimase completamente estranea al movimento generale. Anche in essa notiamo un deprezzamento delle leggi stilistiche fino allora in vigore, un avvicinamento ai principî, sempre più marcati, della pittura di accentuare l'individualità e di accostarsi alla realtà.

Esteriormente questo passaggio si manifestò nei costumi: e cioè nella discussione se la rappresentazione plastica richiedesse un costume speciale adatto appunto alle vecchie regole della plastica. Già Rauch, in confronto alla scuola di Thorwaldsen, aveva espresso una maggiore finezza nel movimento delle sue figure e un'interpre-

Fig. 68. E. Rietschel: Pietà — Potsdam, Chiesa della Pace.

tazione più profonda della natura personale. Lo seguì un suo scolaro, divenuto poi presto uno dei più importanti maestri tedeschi: Ernst Rietschel (1804-1861). Rietschel ha raccontato egli stesso nei suoi ricordi di gioventù come il povero figlio di un abburattaio di Pulsnitz in Sassonia divenne un artista. Attraverso dure privazioni, che certo prepararono la sua fine prematura, egli incominciò a istruirsi. L'Accademia di Dresda non gli giovò sensibilmente; soltanto quando frequentò lo studio di Rauch egli diventò un artista. Nelle sue opere più vecchie, p. es. nel monumento a *Re Federico Augusto* a Dresda, egli si tenne alla maniera del suo maestro: anche i suoi numerosi rilievi non si scostano dall'interpretazione tradizionale. Ma già nella sua *Pietà*, eseguita in marmo per la chiesa della Pace a Potsdam (1847; fig. 68), egli dimostra di possedere un forte senso di verità oltre a brillanti qualità formali che lo hanno fatto rinunciare a disporre i gruppi secondo regole classiche, per non diminuire l'effetto emozionante della scena. Egli restò fedele a questo principio anche quando gli fu commessa la statua di *Lessing* per Braunschweig (1848-1853). Già nei primi abbozzi l'artista si era fatto un'idea chiara del suo eroe: « voglio farlo senza mantello » egli disse: « Lessing non ha mai voluto ammantare niente

nella sua vita e un mantello che gli si mettesse addosso mi farebbe l'effetto d'una bugia ». Nel 1852-1856 egli eseguì la « doppia statua » di *Goethe* e di *Schiller* per Weimar. Il motivo della corona era stato suggerito da re Luigi di Baviera che aveva regalato il bronzo per la fusione; Rietschel interpretò l'idea facendo tenere la corona da Goethe, più vecchio, e facendola leggermente toccare da Schiller.

Spinto dalla sua propria natura ingenua, Rietschel effettuò con gioia il suo passaggio ad una individualizzazione più robusta e ad una realtà più vivace nelle rappresentazioni plastiche; ma non arrivò a procedere tanto da accogliere nella sua arte un'interpretazione pittorica.

L'occasione gli si sarebbe presentata a proposito del grande monumento a *Lutero* per Worms (1858), ma egli non seppe coglierla: al monumento a Lutero manca l'unità nella costruzione e alle singole statue l'unità fra di loro.

Dalla sua scuola uscirono e sono da notare Adolf Donndorf (nato nel 1835 e che passò poi a Stoccarda) e Johannes Schilling (1828-1910).

Fig. 69. J. Constable: Deadham Loch — Londra.

# PARTE TERZA: 1850-1870.

## I. — IL PROGRAMMA MODERNO.

L'ARTE negli ultimi anni del secolo decimottavo spingeva l'occhio piuttosto indietro che avanti. Essa, per cercare i suoi modelli, guardava un po' a tutti i vecchi stili; e le affannose ricerche d'un ideale, che in nessun modo trovavano posa nel turbamento del mondo presente, finivano a persuadere che nelle opere e nelle azioni gloriose del passato fosse la più alta potenzialità della vita e dell'operosità umana. Ma questi rapporti col passato dovevano cessare dal momento che le ancor vaghe forme della coltura moderna si atteggiavano a prender linee più concrete. L'umanità aveva sognato: adesso essa si risvegliava e, tutta vibrante di nervosità, essa vide con crescente giubilo il nuovo sole che cominciava a sorgere all'Oriente. Dovunque essa guardava, cominciava a veder cose nuove, insolite, differenti da quelle che aveva visto prima: la luce che inondava la terra, il volto della natura eterna che parlava con voce più forte, le figure dei mortali, il loro pensiero, il loro sentimento, le manifestazioni della loro vita in comune, il loro rapporto col mondo ed i mezzi con cui essi tentavano di armonizzare la vita reale con quella spirituale, tutto questo pareva presentarsi sotto aspetti nuovi e inusitati. È uno spettacolo piacevolissimo

seguire l'arte in questa sua rinascita piena di passione; e osservare come essa abbia tentato di rispecchiare il volto cambiato del mondo, e come lottasse per esprimere

Fig. 70. Th. Lawrence: Eliza Farren (Da una incisione di Bartolozzi).

con l'eloquenza dei suoi simboli i sentimenti intimi degli uomini nuovi e quei reconditi segreti che si sottraggono ad ogni logica precisione.

All'ideale del compiuto e del perfetto, realizzato dall'antico, e tramandato attraverso il Rinascimento, sta di fronte l'ideale moderno di evoluzione, di movimento continuo, di tendenza ad una mèta sempre più alta: un ideale d'arte, conscio

dell'inappagabilità del suo sogno, ma nello stesso tempo orgoglioso e non mai dubitoso del suo valore. Quando questi principî cominciarono ad imperare, i modelli del passato cominciarono ad essere di poco aiuto all'arte. Fu naturale che subentrasse subito uno spirito rivoluzionario; un desiderio di emanciparsi da tutte le norme vigenti in precedenza. Non soltanto i soggetti, ma (e questo importava di più) anche le opinioni erano cambiate: nuovi soggetti di fatto e di spirito tendevano,

Fig. 71. H. Raeburn: La famiglia di James Harrower of Irzievar — Londra.

com'era naturale, a forme nuove: oppure, in ogni modo, i nuovi problemi che si imponevano, imponevano anche la revisione delle consuete forme d'espressione artistica: un nuovo esame, cioè, secondo il nuovo punto di vista, delle leggi del colore e della luce nella pittura: della purezza delle forme nella plastica; delle linee e delle ombre (secondo le esigenze tecniche) nel disegno; dell'ordinamento e dell'unione delle masse nell'architettura, e dell'uso acconcio dei ricavati dalle materie prime nell'arte applicata.

Per questo il passato poteva ancora servire con le sue esperienze; ma purchè esse fossero vagliate attraverso un complesso speciale di elementi fisiologici e psicologici che formavano il nucleo delle idee artistiche moderne. Il primo passo di questa ascensione doveva consistere nell'accostarsi alla natura; ma per lungo tempo il disprezzo delle tradizioni fu piuttosto apparente che reale. Giacchè il secolo XVII, quanto alla pittura, si era sempre inspirato a quei criterî direttivi del Cinquecento, che poi — un po' alla volta — erano diventati dei veri dogmi. La pittura grandiosa dei fiamminghi e l'apparizione miracolosa di Velasquez nella Spagna avevano bandite le vane formole piene di gonfiature del tardo Rinascimento; e gli insegnamenti di questi maestri erano in via di conquistarsi il mondo. I francesi del secolo XVIII, con a capo Watteau, se li appropriarono; gli inglesi, che soltanto allora entravano nelle competizioni dell'arte di carattere nazionale, li seguirono. E l'Inghilterra fu il rifugio di quelle idee nuove quando il movimento di reazione del classicismo, l'ultimo slancio importante delle ormai agonizzanti idee del Rinascimento, incominciò a diffondersi sul Continente.

Fig. 72. J. Hoppner: Lady Willoughby by Eresby. (Mac Coll. *Nineteenth Century Art*).

Come la Britannia aveva ereditato dalla Spagna e dall'Olanda la dominazione dei mari, così ereditò pure da loro il sentimento dell'arte moderna: quello che essa poi restituì al principio del secolo XIX, un po' alla volta, al Continente, da cui lo aveva ricevuto. Ma già fin dall'inizio non era esclusivamente l'osservazione e il senso della natura che gli inglesi predicavano, ma anche l'interpretazione e l'elaborazione soggettiva della natura da parte dell'artista. L'intenzione, oggettivamente vuota, di riprodurre la realtà, non trionfò mai in Inghilterra; fu sempre la personalità dell'artista che diede l'intonazione.

Quando l'arte inglese, i cui eroi sono Turner e Constable, passò il canale e si presentò in aria di conquista, essa incontrò forze nemiche; ma trovò però anche

degli amici naturali che inosservati e senza successo — dato il loro numero esiguo avevano saputo serbare fedelmente le vecchie sacre tradizioni del secolo XVII, nonostante le fiere lotte con le opinioni dominanti. Essa trovava dunque sul Continente un terreno in cui facilmente potevano svilupparsi i nuovi germi. In Francia, il grande paese dell'arte, quei germi portarono i primi fiori: man mano seguirono gli altri popoli, la Germania per ultima. E la Francia assunse con ammirevole energia il còmpito di sviluppare i principî moderni. Se consideriamo oggi i problemi che furono risolti l'uno dopo l'altro, vediamo che essi si seguono logicamente. Prima di tutto si trattava di spostare l'impressione personale dell'artista davanti alla natura e all'attualità della vita, nel centro dominante della produzione. Il problema apparve tanto importante che ne fu deliberatamente tenuto lontano tutto quello che avrebbe potuto incepparne o turbarne la soluzione. È ovvio pure che una simile tendenza doveva risolutamente combattere su tutta la linea l'onnipotente arte storica e le sue deviazioni.

Fig. 73. W. Etty: La bagnante — Londra, Galleria Tate. (Fot. Hanfstaengl).

Ma anche nella cerchia stessa dei soggetti ora scelti furono fatte delle restrizioni. Poichè il soffio del creatore doveva essere, per così dire, documentato nella sua manifestazione materiale, ne derivò che il tema più semplice e più modesto dovette essere naturalmente il più facile, e quindi il meglio accetto. Un'arte intima si contrappose all' « arte grande » che stava ancora sempre in alta considerazione fra gli artisti e nel pubblico. Accanto a ciò lo spirito dell'epoca critico-sociale, la vita tutta esteriore dei cittadini moderni e l'aumentato amore alla natura portavano ogni forma di manifestazione artistica in un campo che i tempi precedenti avevano ignorato: e che, appunto perchè era incolto, offriva maggiori attrattive. Ma più importante di tutte queste questioni apparve quella di sapere come reagirebbero, davanti a tutto ciò, il sistema nervoso e l'anima ora più complicata dell'artista moderno; e come egli avrebbe saputo esporre col magistero della mano le impressioni riportate.

Gli artisti di Fontainebleau, Millet, Courbet, Manet, e gli impressionisti diventarono le guide direttive della pittura in questo campo. E il movimento continuò,

Lo spirito artistico non si può contentare di fare eternamente la guardia alle proprie impressioni, di fronte alla visione della realtà.

La fantasia, per quanto padrona di quelle impressioni, tendeva ancora ad una maggiore libertà. A questo modo la pittura, la scultura e le altre arti stanno su terreno nuovo anche se si sciolgono dalla stretta unione col vero, e lo scopo di tener ben saldo il « fatto artistico » non soltanto di fronte alla natura ma anche di fronte al mondo interno dell'artista, si unisce agli altri scopi dell'arte: quelli di adornare piacevolmente tutta la vita esteriore dell'umanità. Si arriva così ad una nuova fioritura dell'arte decorativa.

Fig. 74. Thomas Stothard: Ruth (Da un'incisione di James Heath). (*Studio*).

È naturale che tutte queste tappe del primo sviluppo non si susseguano in ordine rigido e costante. Le varie correnti passano davanti ai nostri occhi in molteplici giri, avvicinamenti ed incroci; ma la soluzione armonica sarà data solo dall'avvenire. E d'altronde all'osservatore storico che segue le tappe percorse per arrivare a questa soluzione, si frappongono ancora altri elementi, atti ad aumentare la confusione. Perchè anche le forti controcorrenti non devono passare inosservate; e cioè il culto delle tradizioni e i sempre ripetuti tentativi, fatti dalle spodestate idee del Rinascimento, di riprendere la dominazione perduta.

Tutto questo offre un movimentato quadro di lotta, a cui però non mancano la freschezza e lo splendore proprî alle guerre spirituali che si combattono nella tensione e nello svolgimento di tutte le energie.

## II. — L'INGHILTERRA QUALE INIZIATRICE.

I tre grandi pittori che dànno l'impronta all'arte inglese del secolo XVIII: William Hogarth, Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough, riunivano già nelle loro opere tutte le radici, o le fonti, del movimento futuro. Essi, nella loro personalità, non si sentivano affatto riformatori o rivoluzionari.

Nelle loro opere si riconoscono facilmente le tradizioni dell'arte fiamminga e le influenze dei pittori francesi contemporanei: Reynolds, per esempio, sapeva bene che il suo ingegno s'era formato sulle indistruggibili bellezze dei vecchi maestri da Tiziano a Rubens e a Van Dyck. Con tutto ciò nella loro anima pulsava non soltanto lo splendore del passato, ma anche un presentimento dell'avvenire. A tutti e tre è propria la tendenza ad una seria verità e ad una semplice interpretazione; e il modo col quale essi si manifestavano, faceva riconoscere in loro il carattere della nuova età borghese.

Nel ritratto la loro opera fu concorde, ma con notevoli varietà d'espressione: tuttavia bisogna notare che Reynolds mette tutta la sua forza a interpretare e rap-

Fig. 75. Benjamin West: La morte del generale Wolfe — Londra, Kensington Palace.
(Fot. Ellis & Hayward, Londra).

presentare la gente del suo tempo nella sua più profonda essenza; Hogarth passa da questo alla rappresentazione realistica della vita contemporanea; e Gainsborough accentua la sua propria personalità nella descrizione intima e sentimentale del paesaggio inglese. E Gainsborough e Hogarth portano nelle loro opere una finezza e una chiarezza di colore e di luce, una freschezza e una naturalezza di rappresentazione pittorica, che segnano nuove strade; essi sono forti abbastanza per contendere la vittoria alle influenze del classicismo.

A questa triade si uniscono gli artisti che da allora continuarono ad affermare la fama della pittura inglese. Una serie di insigni ritrattisti giovani continuano la loro opera e fondano con loro la fama mondiale del ritratto britannico, la quale si è poi mantenuta cospicua e ammirevole fino ai nostri tempi.

Accanto a Romney, il maggior concorrente di Reynolds e di Gainsborough,

che appartiene ancora interamente al secolo XVIII. Thomas Lawrence (1769-1830) prende qui il primo posto. Egli diventa il vero successore di Sir Joshua Reynolds nel corso glorioso della sua operosità e della sua vita esteriore come anche nei successi che questi godette nella società inglese, e che egli anzi gode in quella europea del suo tempo. Tutti andavano a gara ad ammirare le figure di quelle donne eleganti, belle, colte, orgogliose e di quegli uomini che egli tramandò ai posteri in una serie infinita di quadri (fig. 70). Lawrence non ha quella esauriente forza di rappresentare « persone » che fu propria ai due maestri più anziani; il numero straordinario delle ordinazioni a cui doveva attendere, finì a pregiudicare la qualità dell'opera sua; ma egli raggiunge talvolta altezze invidiabili col buon gusto dell' ordinamento coloristico.

Fig. 70. Dav. Wilkie: Pifferari — Buckingham Palace.
(Fot. Hanfstaengl).

La coltura e l'elevatezza della vita inglese, di cui si trova il segno nelle opere di questi artisti, dànno carattere anche al ritratto, acutamente modellato e notevole per individualità, dello scozzese Henry Raeburn (1756-1823; fig. 71) e al delicato ritratto femminile di John Hoppner (1758-1810; fig. 72).

Il ritratto è quello che assicura ai pochi rappresentanti inglesi della « grande pittura », nel senso « continentale » della parola, una unione con l'arte viva della loro patria. Perchè i tentativi di render popolare lo stile classico e le rappresentazioni storiche nel paese insulare, non hanno niente a che fare con lo sviluppo nazionale di queste opere: esse sono come un ramicello innestato che muore dopo poco tempo, senza pregiudicare, con la sua vita effimera, lo sviluppo dell'albero. Già

in Reynolds i pochi tentativi con cui egli entrò senza troppa fortuna nel campo della composizione storica, appariscono estranei alla sua natura; ma i suoi successori si scostano ancora di più dalla grande linea dell'arte inglese, battendo una strada assolutamente falsa. Così fu di James Barry (1741-1805) che compì i suoi quadri colossali sulla *storia della coltura umana* nel 1783 alla Society of Arts e che credeva con questo di aver dato qualche cosa di veramente importante al suo paese. Così pure il pittore shakespeariano James Northcote (1746-1831) le cui biografie di Tiziano e di Reynolds (suo maestro) interessano oggi più dei suoi quadri; e molti altri ancora, come John Opie (1761-1807) più conosciuto per i suoi ritratti che per i suoi

Fig. 77. W. Mulready: La lotta interrotta.

quadri storici, Henry Füssli (1742-1825), e il suo allievo William Etty (1787-1849) che tendeva alla forza coloristica dei veneziani e dei fiamminghi (fig. 73).

Anche Thomas Stothard (1755-1834) era ricorso alla scuola veneziana per il colorito dei suoi gruppi di deità greche, ninfe, satiri, amoretti: figure shakespeariane e bibliche che gli valsero la fama di essere il miglior colorista del gruppo (fig. 74). Finalmente merita ancora menzione Benjamin Robert Haydon (1786-1846) che fece uno dei primi quadri riproducenti la vita nella strada d'una grande città con il suo *New Road*, alla Galleria Nazionale di Londra.

Le idee dei migliori artisti inglesi al principio del secolo avevano la stessa tendenza all'osservazione, e alla rappresentazione delle note caratteristiche, che davano l'impronta alla letteratura e al teatro inglesi. Anche la filosofia morale di questo popolo, in cui era sempre così marcato il valore della realtà e dell'utilità, si rispec-

chiava nell'arte; e l'inclinazione a moralizzare a educare a istruire a spiegare, che notiamo già in Hogarth, non viene meno negli artisti che vengono dopo di lui. Tutte queste erano dunque tendenze che non avevano niente a che fare col classicismo e col romanticismo del Continente; e così l'arte realistica inglese, noncurante del corto intermezzo, continuava tranquillamente la sua strada. Anche Benjamin West (1738-1820), nato in America e cresciuto poco lontano da quegli indiani che egli esaltava tanto, e fino anzi a vivere un po' da selvaggio, aveva esperimentato il classicismo. Ma le sue fredde composizioni di Agrippina, Regolo, Oreste e Pilade svaniscono davanti alle sue rappresentazioni di storia contemporanea. L'opera sua più famosa è *La morte del generale Wolfe nella battaglia di Quebeck nell'anno 1759* (fig. 75) che egli dipinse nove anni dopo l'avvenimento, e che fece epoca, quantunque la composizione sia stilisticamente alquanto disordinata.

Fig. 78. Ch. Leslie: Lo zio Tobia e la vedova Wadman.

Più impressionante di West, che nel 1792 fu il successore di Reynolds nella presidenza dell'Accademia, si manifesta John Singleton Copley (1737-1815), americano; egli dipinse *Il malore mortale che colse il conte Chatham durante la seduta parlamentare*, *La difesa di Gibilterra* e consimili momenti storici. Nelle sue opere la naturalezza del ritratto inglese si incorporava felicemente nel quadro storico ricco di figure.

Da questi quadri tolti dalla grande vita del tempo si passò alla rappresentazione della vita giornaliera; essi prendono una certa importanza storica per essere stati i primi quadri del genere. Anche in questo, l'arte inglese del secolo XIX si avvicina a quella fiamminga del secolo XVII e il rappresentante della nuova maniera, che presto ebbe fama in tutto il mondo, fu David Wilkie (1785-1841).

Il progresso che conseguirono, egli e i suoi successori, dimostra che anche l'uomo semplice, il borghese e il contadino, tolti dall'attualità della vita, possono benissimo essere degni soggetti di rappresentazioni artistiche. Lo svantaggio e il pericolo consistevano però nel fatto che tanto gli artisti quanto il pubblico si com-

piacevano troppo delle esteriorità; ed era trascurato così il còmpito principale, ossia quello che consiste nel pregio pittorico di tali gruppi e scene. La pittura di genere e la pittura storica avevano tuttavia un punto di contatto, e cioè la loro origine letteraria. Il nuovo pubblico degli artisti, la borghesia diventata onnipotente ma non ancora abbastanza colta per godere le qualità puramente artistiche, cercavano nei quadri quelle qualità che potevano essere apprezzate con l'intelligenza, non già col sincero sentimento dell'arte.

Se là era la storia che dava l'inspirazione mediata e immediata, qui la dava la letteratura di prosa borghese e morale ed anche non di rado la letteratura umoristica. Quello che Goldsmith, Fielding, Sterne e più tardi Dickens dissero della vita

Fig. 79. J. Ward: Tigre e pitone. (Da Mac Coll., *Nineteenth Century Art*)

inglese, trovava eco in queste novelle e in questi aneddoti. Ma solo di rado vi si ritrova la finezza pittorica con cui i fiamminghi del tempo classico raccontavano tali storielle. Già la scarsa capacità di eliminare opportunamente motivi e persone le rende alla lunga insopportabili. La tendenza a dir tutto in modo fin troppo chiaro ed evidente, anche le minime ed ultime cose, di non sacrificare nessun pensiero accessorio nè alcuna « pointe », di rispecchiare in modo caratteristico su di una infinita quantità di facce tutti i movimenti di riflesso dipendenti da un avvenimento o da una situazione, doveva portare alla banalità; ad un sovraccarico, ad una evidenza esagerata, rozza e pettegola, ad un provincialismo che si contentava di suscitare il riso nello spettatore e di divertirlo con l'enumerazione esauriente di fatue esteriorità. Anche Wilkie non ha saputo evitare questi pericoli della pittura di genere.

Già i titoli dei suoi quadri, dal primo in poi *Mercato a Pitlessie*, dimostrano

quello che egli volle da bel principio: *Il cieco suonatore di violino*, *L'apertura del testamento*, *Il giorno delle tasse*, *Il politicante del villaggio*, *L'asta*, *I pifferari* (fig. 76), *Gatta-cieca*, *La festa del villaggio*, *Il poliziotto*, lavori tutti, sul cui contenuto c'è da intrattenersi per un'oretta, senza che risulti nulla di ciò che veramente dev'essere una pura pittura.

Comunque, si troverebbe sempre — quanto a Wilkie — da discutere l'opera anche nel campo artistico; perchè, per quanto egli sia rimasto indietro ai suoi maestri, egli ha imparato molto, per il suo colorito e per gli effetti di chiaroscuro, da Teniers, da Ostade, da Jan Steen e perfino da Rembrandt.

Fig. 80. E. Landseer: Alessandro e Diogene — Londra, Galleria Nazionale.

Egli fu assai migliore dei suoi successori in Inghilterra e in Germania, dove le incisioni dei suoi quadri, largamente diffuse, dettero più tardi la spinta decisiva a Knaus e a Vautier.

Gli ultimi anni di Wilkie segnano un regresso. Un lungo viaggio, che lo portò fino in Italia e nella Spagna nel 1825, trasformò l'ingenuo osservatore della vita della sua patria in un amatore convenzionale dei quadri storici e di viaggio, che traeva la sua inspirazione non più dall'osservazione diretta, ma dallo studio delle gallerie e dei musei. Il costante buon umore di Wilkie in questo mutamento della sua produzione ha poi agito decisivamente sulla generazione più giovane che diventò sempre più gioconda, infantile e anche triviale, e che per conseguenza naturale coltivò il grande regno spirituale dei bambini, svelato una generazione più tardi da Knaus in Germania.

In questo genere d'arte William Collins (1788-1847) si sentiva particolarmente a casa sua; e buon artista fu William Mulready (1786-1863) le cui « specialità » erano le scene di scuola graziose e umoristiche (fig. 77). Anche Thomas Websters (1800-1886) è celebre per un suo quadro, *La scuola*, mentre Charles Leslie (1794-1859) e Gilbert Steward Newton (1795-1835) si preoccupavano di vestir di costumi le loro figure ed illustravano i poeti inglesi da Shakespeare fino al principio del secolo XIX (fig. 78).

Occasionalmente viene trattata pure la letteratura straniera, specialmente gli umoristi classici Cervantes e Molière. Gli inglesi continuano le tradizioni del secolo XVII anche nella pittura di animali. Il classicismo e la storia, nella loro ambiziosa supervalutazione del pensiero, non circondavano di alcun interesse il mondo animale; il programma realistico dell'arte moderna doveva invece comprenderlo nella cerchia dei suoi studî.

Fig. 81. John Crome: Il molino a vento — Londra, Galleria Nazionale.

Molto tempo prima dei francesi, la pittura britannica raggiunse una notevole maestrìa in questo ramo. Quello che Potter e Snyders avevano iniziato, viene raccolto e animato da un nuovo punto di vista; e innanzi a tutto dal punto di vista inglese, giacchè l'Inghilterra è il paese delle cacce, la madre degli sport, la patria delle corse. George Morland, appartenente ancora al secolo XVIII, aveva fatto il primo passo, e con grande forza pittorica, in questo campo. Lo seguì James Ward (1769-1859) che figurò con insolita perizia tutto il mondo animale; egli ricorda Rubens nella sua brillante « verve » e anticipa alcuni effetti dell'impressionismo (fig. 79).

Più famoso ancora è Edwin Landseer (1802-1873), sebbene non raggiunga

Ward nelle qualità puramente artistiche: questi seppe veramente conquistare il pubblico per il carattere speciale che seppe dare alle sue scene animali. I suoi cani, cervi, cavalli sono spesso uomini mascherati; sono aristocratici orgogliosi, plebei ruvidi, poveri vergognosi, clown agghindati, borghesi corretti, filosofi pensosi. Il titolo dei quadri mostra le intenzioni; uno porta perfino i bei nomi di *Alessandro e Diogene* (fig. 80). Furono proprio queste audacie che assicurarono a Landseer il favore del pubblico; lo condussero di trionfo in trionfo, e lo fecero diventare milionario.

Ma tutto quello che l'arte inglese forniva di modello al Continente con queste

Fig. 82. J. Cotman: Sul mare al chiaro di luna. (*Studio*).

rappresentazioni piene di osservazioni intime della natura e della realtà, non ha niente a che fare con la sua attività esploratrice nel campo della pittura di paesaggio.

In questo specialmente si vedono i vantaggi che recò ad un popolo il fatto di non dover tener conto dell'invasione del classicismo; perchè solo a questo modo le vecchie tradizioni potevano esser continuate e sviluppate senza disturbo e senza danno. Richard Wilson, appartenente alla metà del secolo XVIII, salutato dalla storia quale fondatore dell'arte paesistica inglese, stava ancora interamente, tanto nell'interpretazione pittorica, quanto nella costruzione scenica, al punto di Poussin e di Claude Lorrain.

Egli voleva dipingere l'Inghilterra; ma il quadro finiva sempre ad essere un pezzo d'Italia grandiosamente architettato. Gainsborough fa un grande passo in avanti. Egli parte dal punto di vista di Watteau e dei suoi connazionali; quindi egli tratta la natura in un modo molto più liquido, leggero, etereo che non Wilson;

e scopre la vera attrattiva del paesaggio inglese. La generazione più giovane si volge di nuovo dai francesi ai pittori dei Paesi Bassi.

Augustus Callcott di Londra (1779-1844) e John Crome (1769-1821; fig. 81) il maestro di Norwich, chiamato confidenzialmente « Old Crome » dai suoi contemporanei e anche più tardi, furono lodati quali veri seguaci di Hobbema e Ruysdael. L'immancabile realismo nella osservazione della natura e il profondo intendimento del fascino che esercita la semplicità, facevano intuire meglio l'« anima muta »; esclusa ogni altra intenzione geografico-turistica dalle loro opere, essi possono a buon diritto vantarsi di essere i precursori del « paysage intime ».

Fig. 83. D. Cox: La Valle del Clwyd (Da *The undred best pictures*).

Crome fa parte da sè. Nel modo di dipingere l'aria egli supera Gainsborough. Egli lo supera pure quale disegnatore, e gli splendidi alberi che non mancano in alcuno dei suoi quadri, fanno già pensare a Théodore Rousseau. Nel 1805 egli fondò la « Free Norwich School » nella sua patria: un'unione di artisti completamente mondi da ogni accademismo, la quale fu tenuta in alta considerazione per molti anni.

Ai suoi scolari appartengono prima di tutto suo figlio John Berney Crome (1792-1842), indi Robert Ladbrooke (1770-1842) che gareggiava con James Stark (1794-1859) nel rappresentare pascoli e campi di frumento, e John Cotman (1782-1842) che predilige il mare in burrasca (fig. 82). Essi sono già tutti compresi di quella discreta ritenutezza che è propria dei moderni « sognatori della natura »; ma i loro mezzi d'espressione derivano ancora interamente dagli olandesi.

Anche il grande John Constable (1776-1837), che doveva diventare il liberatore

Fig. 84. R. P. Bonington: La Senna presso Rouen — Londra, Collezione Wallace.
(Fot. Mansell e C.).

dell'arte da questi pregiudizî, incominciò coll'essere uno scolaro moderno di Ruysdael, di Philips de Koninck e dei Francesi della scuola di Watteau, la cui maniera gli fu trasmessa da Gainsborough.

Figlio d'un mugnaio come Rembrandt, Constable imparò presto ad osservare e a seguire i grandi spettacoli della natura e i cambiamenti d'aspetto che offrono il cielo, le nuvole, il vento e le burrasche. Quando giunse all'Accademia reale di Londra dal suo paese natìo East Bergholt e imparò a conoscere i tesori d'arte della capitale, egli non si sentì ancora forte abbastanza per opporsi ai vecchi maestri. I suoi primi lavori sono ancora timidi, senza individualità e senza nota propria. Ma al principio del secolo XIX incomincia la sua metamorfosi interna. Tornato in patria, sulle rive della Stour egli scopre la semplice bellezza del paesaggio inglese anche senza elementi eroici o arcadici (fig. 69). Egli dice: « per me pittura e sensazione sono due parole per una stessa cosa ». Egli è il primo, che, nel senso moderno della parola, seppe impiegare la sua fantasia pittorica per le manifestazioni colorate della natura in stretta connessione con la vera realtà. Egli fu pure il primo che sentì il bisogno di comunicare le sue impressioni personali della natura manifestandole in rapidi abbozzi. Gli studî di Constable, specialmente la collezione conservata al South-Kensington-Museum, fanno intendere meglio di ogni altra opera i caratteri essenziali della sua maniera. Egli dimostra di essere il fondatore dell'impressionismo moderno, non soltanto per la rapidità di condurre il pennello; ma per la sua tendenza risoluta a raggiungere un effetto complessivo tratto dall'insieme,

sacrificando i particolari, e non mantenendosi schiavo dei contorni che perdono la loro fermezza lineare sotto l'influenza di luci ed ombre. La grande scoperta di Constable è il cielo.

Egli fu il primo ad avere la rivelazione del fenomeno dell'aria attraversata dalla luce in cui nuotano tutte le cose. L'effetto dei quadri non è più basato sulla composizione, sull'architettura degli elementi decorativi, ma sul folgorio colorato risultante dalla luce e che si estende su tutte le cose. Constable ebbe a lottare con la cecità dei suoi contemporanei, e anche in questo egli è un paladino moderno: egli apre il ciclo degli incompresi, dei derisi, dei disprezzati di cui il secolo XIX è tanto ricco. Egli morì povero a Hampstead dove produsse i suoi più splendidi schizzi e i suoi migliori quadri.

La pittura ad acquarello ebbe gran parte nello sviluppo della pittura di paesaggio inglese fino a Constable, essa fu particolarmente trattata con fervore alla fine del secolo XVIII.

Gli acquarellisti, con a capo Thomas Girtin (1773-1802), erano spinti dallo stesso materiale che adoperavano a lavorare più leggermente, con tòni più liberi, e a rinunciare ad ogni richiamo ai vecchi maestri. Lo studio delle gallerie doveva sparire per loro davanti allo studio della natura, e i colori freddi e trasparenti dell'acquarello presentavano per loro cento nuove possibilità e probabilità di espressioni pittoriche. Senza dubbio Constable ha imparato molto da questi acquarellisti, che già nel 1805 si erano uniti in una « Society of Painters in water-colours ». E non è un caso se parecchi dei suoi più notevoli allievi e seguaci provenissero dalla pittura

Fig. 85. William Turner: La squadra reale presso Cowes — Londra, Galleria Tate.

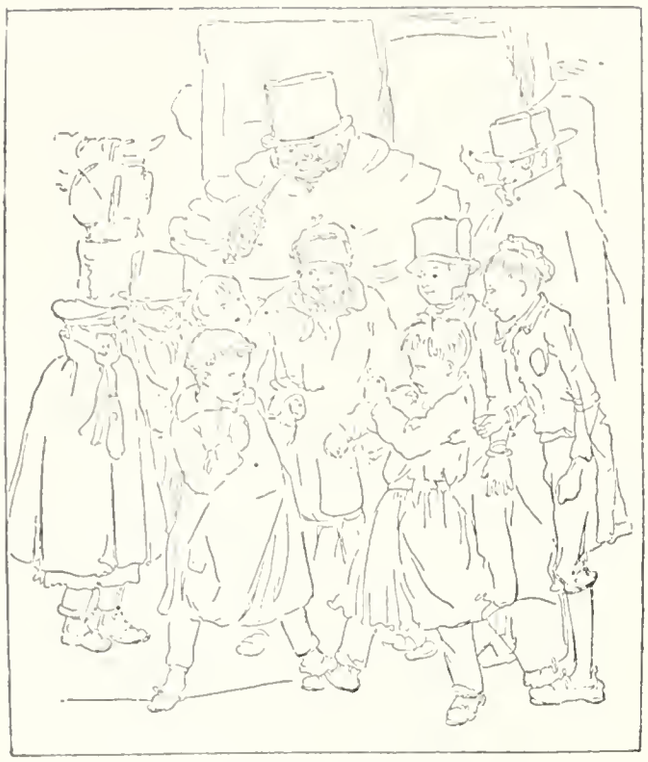


Fig. 86. John Leech: Pugilato (disegno).
(*Gazette des Beaux-Arts*).

ad acquarello. Innanzi a tutti David Cox (1783-1859), che passò soltanto tardi alla pittura ad olio e che sotto l'influenza di Constable fermò sulla tela, in modo sempre più brillante quale un impressionista foriero di grandi ulteriori sviluppi, i caratteri del paesaggio patrio di Birmingham (fig. 83). Anche Richard Parkes Bonington (1801-1828) venne dalla pittura ad acquarello. I suoi paesaggi sono presi per la maggior parte su suolo francese, specialmente nella Normandia e nella Picardia (fig. 84). Egli riempì un'importante missione: fu lui che effettuò l'unione dell'arte paesistica inglese coi francesi, e non solo per la sua affascinante personalità e per le sue opere, ma anche perchè fu lui a promuovere il movimento che portò Constable ed i suoi amici ad esporre al Salon di Parigi. Vedremo quanto questo fatto sia importante per la storia dell'arte.

William Müller (1812-1845), un tedesco nato in Inghilterra, apparisce soltanto tardi, ma appartiene ancora ai seguaci di Constable. Egli ha più di tutto dipinto l'Oriente con tecnica di virtuoso; ed è quasi l'unico di questo gruppo che, almeno da lontano, fa scorgere di essere un contemporaneo di Turner. Giacchè accanto a tutti gli artisti e maestri già nominati, uno se ne eleva che pare posto quasi per miracolo in quest'epoca; è questa la magnifica figura di Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Chi nella Galleria Nazionale di Londra vede per la prima volta i quadri di Turner, crede di trovarsi di fronte ad un incomprensibile e impressionante fenomeno artistico. Pare che tutti i fulgori e tutto il colore magico del sole sieno discesi sulla tela; fantasie di tumultuoso arancio, di bleu scintillante, di verde opalino, di scarlatto sanguigno, di giallo cantante, di grigio

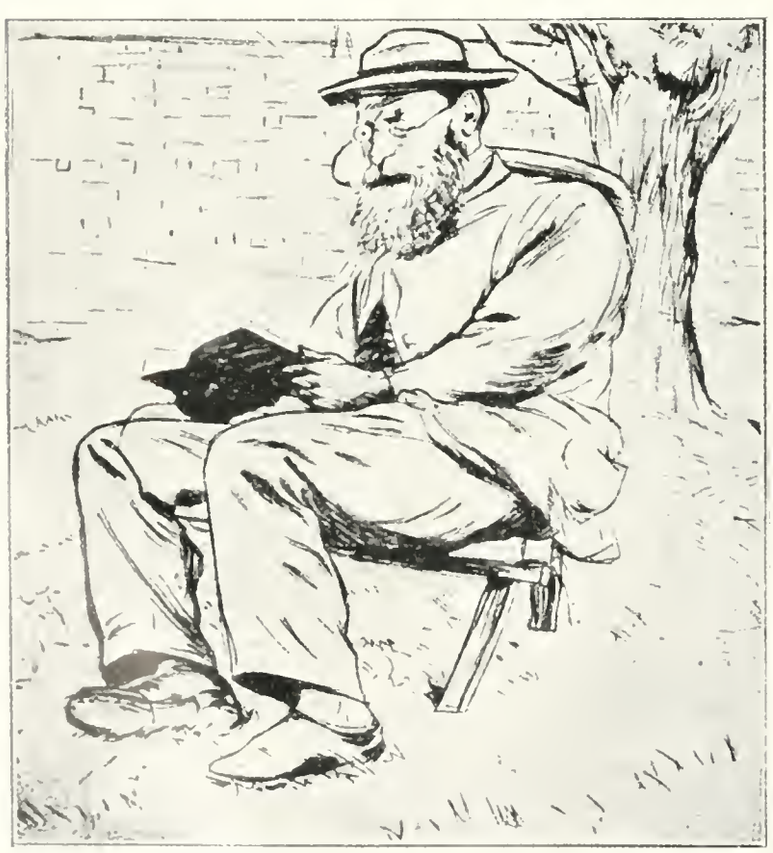


Fig. 87. Charles Keene: Disegno (Da Mac Coll., *XIX Century Art*).

Fig. 88. W. P. FRITH: IL DERBY.

argenteo, di nero infernale, di oro luccicante colpiscono l'occhio. La luce si espande sulla terra, rischiara l'ambiente, rende eterei i corpi, scioglie i contorni in onde trasparenti. Non appariscono gli oggetti stessi, ma visioni di navi, di superficî del mare, di monti, di masse umane, di paesaggi, di ponti, di palazzi, evocati da un mistico potere luminoso. Non ci deve sembrare strano che i contemporanei non comprendessero questo linguaggio e che finissero a dire che il pittore di tali prodezze fosse pazzo o almeno ammalato d'occhi. A vero dire, la novità così manifestata era tanto sorprendente e tanto lontana da qualsiasi precedente consimile, che ancora alcuni decennî dopo la morte di Turner la sua opera era compresa soltanto in un cerchio esiguo; e una

Fig. 89. J. Ruskin: Il fossato di Norimberga (disegno). (Da *Modern Painters*, vol. V).

lunga serie delle sue più mature e più splendide pitture potè rimaner sepolta nelle cantine della Galleria Nazionale. Eppure anche nello sviluppo di questo artista si può seguire una linea chiara e logica. Egli incomincia, come tutti gli artisti migliori di quell'epoca, ad essere uno scolaro della tradizione. Sono di nuovo i pittori dei Paesi Bassi di cui, nell'opera sua, scopriamo le tracce e quelle dei suoi compatrioti più anziani, specialmente di Wilson; ma innanzi tutti di Claude Lorrain.

Egli venerava ancora questo maestro come un suo ideale, anche quando lo ebbe sorpassato di gran lunga; e gli pose un monumento di gratitudine nel suo testamento, disponendo che due delle sue opere, ch'egli donò in blocco allo Stato inglese, fossero messe accanto a due opere di Claude Lorrain. Le *Fantasie su Cartagine*, l'*Imbarco della regina di Saba* e la *Morte di Nelson a Trafalgar* sono le opere principali di quel periodo; ed esse documentano una incessante tendenza

WILLIAM TURNER: A VENEZIA.
Londra, Galleria Nazionale.

al culto di una luminosità sempre maggiore e più audace (fig. 85). E non diversamente prosegue l'opera sua dal *Téméraire* ai suoi quadri di Venezia: su cui il sole meridionale espande tutto il suo fulgore magico e da cui emergono come fantasmi case, vele e gondole (Tav. II). Finalmente si giunge all'ultimo grande periodo di Turner intorno al 1840, quando il suo sogno di luce prende forme estatiche quando la gioia per il fulgore del sole, la lucentezza abbagliante del colore e il misticismo delle masse nebbiose attraversate da chiarori misteriosi non hanno più limiti, quando le linee si sciolgono e la figura del paesaggio rimane un solo pretesto per scatenare nuovamente la vecchia lotta cosmica tra masse caotiche di luci ed ombre, per rispecchiare in modo simbolico tutte le sensazioni dell'anima e dei nervi nell'eterna ripetizione di questa eterna lotta. Soggetti fantastici s'introducono spesso in questo ultimo periodo nei quadri di Turner: l'Inghilterra e Venezia spariscono e noi godiamo della levata del sole al mattino dopo il diluvio universale; di scene mitologiche fra Pitone e Apollo, Ulisse e Polifemo, del passaggio di Annibale oltre le Alpi; ma tutto questo tradotto in un linguaggio fatto di luce e colore, di onde movimentate, di fulgore e di nebbia.

Fig. 90. J. E. Millais: La seconda pratica — London.

Anche i disegnatori inglesi si possono considerare degli iniziatori, non meno dei pittori inglesi del principio del secolo XIX. Essi presero a soggetto in larga misura la vita dei contemporanei quale pietra di paragone della loro eminente perizia e del loro umorismo; giacchè anche la caricatura ha fatto i suoi primi passi nella capitale di questo primo paese libero del vecchio mondo. Già Hogarth vi si era provato. Sul suo esempio si formò James Gillray (1757-1815), lo schernitore politico del rococò agonizzante. Thomas Rowlandson (1756-1827) fu il primo a cogliere la particolare atmosfera della capitale moderna, il suo fasto e la sua miseria, il suo lusso e i suoi delitti. Dall'anno 1841 in poi il « Punch » fu un « centro » per i caricaturisti e i disegnatori inglesi. Vi collaborarono George Cruikshank (1792-1878), John Leech (1817-1864; fig. 86), più tardi George du Maurier (1834-1896), Charles Keene (1823-1889), che fu il maggiore ingegno di questo gruppo (fig. 87).

Tutti questi maestri hanno dimenticato da molto tempo la rudezza di Hogarth

e di Gillray — essi fanno un'arte mondana, piacevole, in cui belle donne, uomini eleganti, bambini e ragazzette hanno la loro parte non poco notevole.

All'infuori di questi « uomini di buon umore » sta William Blake (1757-1827), il pensatore fantastico che vede dappertutto masse di spiriti e fantasmi. Egli discende da un onesto calzettaio; e incominciò la sua carriera quale incisore facendo illustrazioni per libri dal 1779 al 1782, specialmente da Stothard. Nei disegni che preparò più tardi per le sue proprie poesie, come « Songs of Innocence », per i Notturni di Young, per Milton, per il Libro di Giobbe, per l'Inferno di Dante, egli ha introdotto idee astratte e fantastiche in una ridda di masse di corpi nudi che movendosi in tutte le direzioni si dispongono in strane forme decorative. Se anche qualche volta Blake si perde fino nell'impossibile e nello scurrile — pare che una volta egli abbia disegnato lo spirito d'una pulce che gli era apparso! — e se la sua limitata capacità artistica non era atta a seguire le potenti e strane concezioni delle sue visioni, egli sta sulla linea che incomincia col *Capriccio* di Goya, tentata invano da Antoine Wiertz, e che portò più tardi a Félicien Rops e a Max Klinger, rasentando anche il mondo fantastico dei preraffaeliti.

Fig. 91. John Everett Millais: Autoritratto — Firenze, Uffizi. (Fot. Alinari).

Fu alla metà del secolo che il gruppo d'artisti che si diede questo nome quattrocentesco prese parte allo sviluppo dell'arte inglese. Essi apparirono quali salvatori dalle ripetizioni abitudinarie e dal pallido esangue convenzionalismo cui erano giunti alla fine i seguaci dei grandi maestri. Giacchè allo slancio colossale seguì un tempo di mediocrità che non andava in cerca di conquiste e si contentava di soddisfare i desiderî del gran pubblico con una tecnica inappuntabile.

La forte generazione del principio del secolo era riuscita a salvare l'Inghilterra dall'albagìa e dai pallidi cartoni del classicismo. Il regno insulare era adesso in balìa dell'invasione della pittura storica. Avvenimenti del passato prossimo e remoto, scene della letteratura nazionale, racconti di genere della vita contemporanea, dominavano il mercato e venivano ufficialmente protetti dall'autorità dello Stato e dai municipî

che si credevano in dovere di decorare i loro edifizi pubblici con immensi quadri murali di soggetto narrativo e didattico. Pure per l'Inghilterra venne il tempo in cui il gusto borghese, divenuto universalmente potente e per il quale l'oggetto dipinto rappresentava tutto, prese a dominare. Charles Eastlake (1793-1865) vive nei libri d'arte sotto il nome di « Il Piloty inglese » e con questo egli è sufficientemente caratterizzato. Ai suoi quadri manca proprio quello che dà valore ad un'opera d'arte: l'espressione d'un rapporto personale del pittore col quadro. È questa « indifferenza artistica » che ha fatto meritamente obliare dai posteri l'opera di Daniel Maclise (1806-1870). Non si può dir niente di male dei suoi quadri su Shakespeare e degli altri — ma la loro fredda correttezza li pone completamente nel cerchio della mediocrità. Notevole nel gruppo è William Powell Frith (1819-1909) che sa raccontare in modo divertente la vita delle corse (fig. 88), della spiaggia di moda, del movimento, allora nuovo, delle stazioni.

Fig. 92. D. G. Rossetti: Studio — Londra.

Il programma dei giovani che si unirono nel 1848 sotto il nome di « Pre-Raphaelite Brotherhood » era di elevarsi da quelle bassezze, di ridare all'arte la serietà etica, di scacciare l'esanime convenzionalismo e le disposizioni ripetute e abusate per reintegrare al loro posto un profondo studio della natura e l'immediata espressione del sentimento. Con questo è stato già detto che ciò che li univa era un carattere piuttosto negativo che positivo: e cioè l'allontanamento dall'arte dominante nelle accademie e nelle esposizioni. A vero dire i fondatori della confraternita: Millais, Holman Hunt e Rossetti sono tanto differenti fra loro nelle capacità e nelle tendenze, che riesce difficile di metterli tutti insieme in uno stesso capitolo, se non si trovasse il punto d'unione nell'opposizione che essi facevano all'arte che avevano trovato in fiore. Oggi per « Preraffaelismo » s'intende specialmente un'arte che si appoggia ad un certo arcaismo derivato dai pittori del '400 e che si inspira volentieri ai miracoli mistici della storia e della leggenda bibliche.

Vediamo quali rappresentanti di questo mondo imaginario delle figure di donna estremamente esili e troppo snelle, figure botticelliane che però hanno gustato il veleno della malinconia moderna; teste sensuali e supersensitive con guance pallide e

occhi lucenti da cui scaturisce un fuoco misto di misticismo e di erotismo; figure strane piene di sogni malinconici e di « innocenza colpevole ». Ma solo Rossetti ha coltivato questo tipo di figura femminile preraffaelita — e dopo di lui il suo allievo Burne-Jones; esso si cercherebbe invano negli altri precursori e membri della confraternita che tutti mirarono ad altri fini. Essi hanno bensì tutti in comune la profonda intimità di sentimento nell'espressione del viso, la penetrazione più forte nei misteri della vita spirituale le cui sensazioni si manifestano in gesti grandi ed eloquenti: essi sono molto lontani dalla posa della pittura usuale e ufficiale del loro tempo. E tutto questo è strettamente unito ad un illimitato abbandonarsi alla natura; il quale carattere fece dei preraffaeliti dei convinti, e dapprincipio anche dei pedanti realisti. Come John Ruskin (1819-1900), che fu il loro profeta, anche questi giovanissimi artisti vedevano in Raffaello il propugnatore della virtuosità che essi combattevano. Per questo essi volevano ritornare alla rude onestà e al fedele amore per la natura proprî dell'arte che era fiorita prima dell'Urbinate. E anch'essi inscrissero sul loro vessillo quello che il grande esteta chiedeva nella sua affascinante opera di principiante « Modern Painters » (fig. 89): *l'osservazione meticolosa di ogni dettaglio*. « Non esiste che *un* grande stile » così esclamava Ruskin, « ed è la semplice riproduzione del carattere speciale di ogni oggetto in questione, sia uomo, animale o fiore basato sulla conoscenza esatta e perfetta dell'oggetto ». Questi principî realistici condussero i giovani artisti, che dopo alcuni anni di attività e di lotte in comune sciolsero la loro confraternita, ad altre idee di riforma: essi avevano allora percorsa ormai — tutti e pienamente — la loro strada. In queste idee di riforma, essi, quasi a scherno dell'antico nome della loro società, appariscono quali precursori di tendenze moderne. Le osservazioni a cui davano tanto peso si estesero presto alla vita d'attualità che essi presero a soggetto e a cui si inspirarono non solo in notevoli ritratti ma anche in descrizioni decisamente realistiche. Per la stessa strada essi giunsero ad una più chiara comprensione della luce, e del suo effetto su quel « colore lucente e vivace in sè stesso » che essi seppero rendere per primi — e alcuni decennî prima del « plein air » francese.

Tali aspirazioni distinguevano completamente le opere delle generazioni giovani, già al principio del movimento, da quelle della pittura storica dominante a cui essi prodigavano tutto il loro odio, sebbene non se ne allontanassero di molto, almeno nella scelta dei soggetti. Ma già lo scozzese William Dyce (1806-1864), chiamato il padre del preraffaelismo, fece un passo decisivo dal Barocco al Rinascimento primitivo, anzi fino al Gotico. In Italia egli aveva conosciuto Overbeck ed aveva avuto da lui una spinta decisiva come dimostrano le sue opere religiose: *La fuga in Egitto*, *Il giardino di Getsemani*, *Giacobbe e Rachele* ed altre. Così Dyce tira una linea facilmente riconoscibile dalla maniera nazzarena tedesca alla scuola inglese; qua come là, il '400 era sorgente di entusiasmo. Accanto ad Overbeck anche l'intimo sentimento di Führich avrà fors'anco influenzato gli inglesi, come fanno pensare alcuni tratti di Dyce e di George Richmond (1809-1896).

Ford Madox Brown (1821-1893) aggiunse l'elemento realistico a quello nazzareno. Egli è il primo in cui si vedono gesti e movimenti profondamente sentiti come nella *Lavanda dei piedi*, *Romeo e Giulietta*, *Re Lear*, *Tristano e Isotta*.

Gli artisti più giovani presero da Brown i nuovi metodi: l'espressione angolosa,

ma tanto più efficace; i colori duri e immediati, ma sempre freschi; la sottile pittura di dettaglio; i movimenti individuali e la penetrazione psicologica. Tutto questo, unito ad una divozione nazzarena quattrocentesca, lo ritroviamo nella coltura purista di Holman Hunt (1827-1909) che ancora ricorda Overbeck.

Tolti alcuni lavori di gioventù con tema poetico inglese, quasi tutta la sua operosità appartiene e s'inspira al cristianesimo. Nel 1854 egli espose il suo famoso

Fig. 93. D. G. Rossetti: Dante vede Beatrice. (Fot. Fred. Hollyer, Londra).

primo lavoro: *Luce del mondo* alla Mostra di Londra; ma più tardi, seguendo i precetti di Ruskin di tenersi fedele ad un'assoluta correttezza documentaria, egli andò in Oriente per studiare sul suolo benedetto di Palestina lo scenario storico della storia sacra.

Fu John Everett Millais (1829-1896) che ebbe la ventura di promuovere e di assicurare le vittorie del P. R. B. — era così che si chiamava la confraternita in istile telegrafico —. La scena boccaccesca *Lorenzo e Isabella* e il prezioso quadro *Cristo in casa dei suoi genitori* appartengono per la freschezza dei colori e

per la rudezza delle linee nella composizione alle cose più fine che ha dato il preraffaelismo. Più indifferente e quasi banale (fig. 90) nella scelta dei soggetti, più semplice nell'espressione degli sguardi e dei movimenti di quanto erano i suoi colleghi, egli, fors'anche a causa del suo sangue francese, fu l'ingegno coloristico più spiccato di questi rivoluzionarî del 1848. La pericolosa versatilità del suo enorme talento lo ha indotto a mescolare diversi stili e, occasionalmente, a scendere fino alle bassezze della trivialità. Era però sempre evidente la sua aspirazione a raffinare la scala dei colori della sua tavolozza e il tôno generale dei suoi quadri. Per questo egli si è educato alla fredda nobiltà di Velasquez; valori grigi, neri, rosa e cilestrini tengono, nell'opera sua, un grande posto; e si ritrovano nel quadro più conosciuto del '70 *Passaggio a nord-ovest*, nei suoi paesaggi e nei suoi ritratti (fig. 91). Non poco diverso da Brown, Hunt e Millais è Dante Gabriele Rossetti (1828-1882) che non cedette mai a tentazioni realistiche. Al contrario: dalla ingenua semplicità dei quattrocentisti egli penetrò sempre più profondamente nel meraviglioso mondo romantico dei sogni, il quale è per noi l'essenza del preraffaelismo. Egli fa parte da sè. Il desiderio doloroso della fantasia di Blake, l'intima religiosità di Dyce e di Hunt, la rudezza dei lavori giovanili di Millais, l'acuita intensità d'espressione di Brown trovano bensì un'eco in Rossetti.

L'elemento cristiano si unisce in questo cattolico italiano ad una nota mistica; e un ardente erotismo conduce una lotta disperata contro queste nobili e pure tendenze. Nei quadri di Rossetti appare un amore pieno di sospiri, scosso da dolorosi presentimenti. La sentimentalità si acuisce fino ad essere dolore languente, il sogno fino a diventare sonnambulismo. Grandi occhi oscuri guardano nel vuoto, come se scrutassero quella paurosa parentela fra sogno, morte ed estasi sessuale, di cui hanno già fantasticato i romantici tedeschi (fig. 92). Pallide e sottili mani, con esili e fragili dita, s'intrecciano in linee acute e rigide; e tengono un fiore, uno specchio, un vaso prezioso. Sopra un altissimo corpo senza fianchi, un forte collo sostiene una fine testa dai lineamenti nobili, contornata da onde fluenti di capelli biondi, oppure da ricche ciocche nere. Due belle donne inglesi, Miss Elisabeth Siddal, che fu prima l'amante e poi per pochi anni la moglie di Rossetti, e Miss Morris sono i modelli di queste figure che già si annunciano nel *King Lear* di Brown, ma che prendono soltanto adesso la loro impronta tipica. Ma anche nell'arte di Rossetti stesso questo tipo ha la sua evoluzione. Appena abbozzato esso si ritrova nei « quadri di Maria » con cui incominciò il precursore entusiasta del « Early Christian Art ».

Più tardi il tipo si delinea in bellezza affascinante nelle scene erotiche delle leggende di Tristano e di Arturo; in romanzi medievali; nelle leggende e nel Decamerone. Si sviluppa ancora nei meravigliosi quadri su Dante (fig. 93) e raggiunge l'apice nelle opere dell'ultimo periodo in cui appariscono singole figure come *Monna Vanna*, *Proserpina*, *Beata Beatrix*, *Astarte Siriaca*, *Fiammetta*, *Venus Verticordia*, *Lilith*, *Desdemona* ed altre. Queste figure riuniscono la grazia innocente di Fiesole e del Botticelli con l'esaltazione d'un temperamento nervoso e sovraeccitato.

Rossetti non era soltanto un pittore; egli fu anche poeta, scrisse prima nel « Germ », il periodico della confraternita; poi pubblicò un volumetto lirico di alto interesse, rivaleggiando con Swinburne, ed instituendo confronti poetici con le sue

pitture, incomparabili per raffinatezza psicologica. Discendente d'una famiglia di artisti, egli è il fondatore e il rappresentante di tutta una coltura che i suoi seguaci, Burne-Jones a capo, portarono sistematicamente a quell'estetismo inglese che nella terza parte del secolo esercitò un'enorme influenza e che diede il movente decisivo alla riforma dell'arte applicata. Questo elemento, mezzo letterario, mezzo decorativo, che agiva in Rossetti e negli altri membri del P. R. B. era del resto più forte delle altre loro qualità pittorico-artistiche. Il loro arcaismo, per quanto saturo di sentimento moderno, rappresenta pure una reazione di fronte alle opere di Constable e di Turner e così col preraffaelismo la pittura inglese finisce il suo ciclo di parte conducente e d'iniziatrice in Europa. Al suo posto subentra l'arte francese.

## III. — IL REALISMO IN FRANCIA.

Fu nell'anno 1822 che l'inglese Richard Parkes Bonington, divenuto francese, espose alcuni suoi acquarelli al Salon di Parigi e portò con sè varî suoi connazionali inglesi fra cui, per allora, non era compreso Constable. Ma due anni più tardi il grande scopritore dell'arte del paesaggio moderno apparve egli stesso a Parigi con i suoi proprî quadri e con lui i più famosi dei suoi amici e seguaci. Immediatamente, alla gioventù francese, calda ammiratrice di queste opere, parve di veder apparire un nuovo mondo dell'arte, e di saperlo vedere con occhi coscienti.

Le silenziose aspirazioni di alcuni pochi artisti, che durante l'epoca classico-romantica si erano approfonditi nella semplice bellezza della patria natura senza

Fig. 94. Th. Rousseau: La valle di Tiffauge (*Gazette des Beaux-Arts*).

Fig. 95. C. Corot: Il bagno di Diana.

trovar eco alle loro oneste fatiche, si trovavano ora ad aver d'un tratto un potente aiuto. Solo un piccolo cerchio di conoscitori si era occupato delle creazioni di Georges Michel (1763-1843), André Jolivard (1787-1851), Paul Huet (1804-1869), Camille Flers (1802-1868), Louis Cabat (1812-1893). Questi artisti, poggiandosi su lo studio rinnovato dei vecchi pittori dei Paesi Bassi, dipingevano le pianure e le coste della Francia settentrionale, le lievi alture e i boschi di Montmartre e degli altri dintorni di Parigi, fra cui già allora la foresta di Fontainebleau ricominciava ad avere la sua parte.

Fu allora che attraverso Constable la linea degli olandesi fu, per così dire, prolungata fino in Francia, facendola entrare nel nuovo mondo delle idee moderne per quanto riguarda la rappresentazione della natura. Incominciò così la grande epoca del « paysage intime » che doveva portare una rivoluzione nell'arte di tutto il mondo. La conseguenza di questo fatto, e cioè una vera « novità nell'arte » che si manifestò presto potentemente nelle opere dei maestri di Barbizon, cioè Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, Daubigny, Millet, era una comunione con la natura, sconosciuta nei secoli precedenti. Si è già osservato quanto sia, da un certo punto di vista, strano — e da un altro punto, naturale — che proprio l'êra delle città gigantesche abbia suscitato nell'arte un amore per la natura e una tendenza appassionata per la pittura di paesaggio quale non si era mai visto prima.

E proprio l'uomo di coltura, chiuso nella stretta prigionia di un mare di edifizi, è quello che ha maggior desiderio della natura; è quello che trova un maggior godimento nella possibilità di girar gli occhi cupidi dalla pianura al lontano orizzonte; che si inebbria al cospetto di ciò che nasce e cresce naturalmente, non di quello che è fatto e pensato artificialmente; è quello finalmente che scopre in ogni linea

d'albero un felice diversivo alla regolarità delle strade cittadine. Ma in questi artisti vi fu assai più che una semplice sentimentalità la quale cerca e trova la sua espressione. Questo amore per le cose naturali cresce fino a diventare una specie di divozione in cui v'è quasi della religiosità, fino a diventare un presentimento panteistico degli intimi rapporti fra l'individuo e il mondo.

La generazione che andava allontanandosi sempre più dalla chiesa vedeva nella dedizione alla natura una specie di culto religioso libero, in cui le sue più pure sensazioni, affrancatesi dalle torbide cure giornaliere, raggiungevano un più alto e più ricco intendimento della vita. Artisti di siffatte disposizioni psicologiche non hanno bisogno di elementi speciali, nel paesaggio, per far sgorgare la felicità del loro cuore; è proprio il soggetto più semplice, più modesto che appare all'artista come il benvenuto, come quello che gli offre il modo di penetrare nei suoi misteri, di comunicare con purezza artistica le impressioni sentimentali prodotte dalla realtà.

Il paesaggio dipinto non è più uno scenario per figure, non è più uno sfondo decorativo, non è più la riproduzione d'una particolarità geografica, ma uno « stato d'anima » dell'artista stesso, che commuove anche l'anima dello spettatore. Per appagare questo desiderio non vi fu bisogno di girare il mondo, non occorreva neppure di andare in cerca di posti dove il paesaggio patrio si presentasse patetico e retorico.

Fig. 99. N. V. Diaz: Nella foresta.

Bastava allontanarsi quel tanto dalla città che i rumori cittadini non disturbassero il culto e la devozione dell'artista.

Sotto gli alberi di St. Cloud, nella vicina Ville d'Avray col suo lago tranquillo, nella foresta di Fontainebleau a cui l'arte francese aveva reso omaggio già alcuni secoli prima, si trovarono innumerevoli occasioni di trovarsi di fronte alla natura e di bere alla sua eterna fonte.

Non ha potuto ancora esser accertato quando il primo pittore parigino sia

Fig. 97. J. Dupré: All'abbeveratoio — Pietrogrado, Accademia.

andato a Barbizon. Certo è soltanto che dall'anno 1830 in poi, Rousseau, Corot, Diaz e i loro amici vi si installarono per studiare durante l'estate; e che da allora il pellegrinaggio degli artisti a questo piccolo nido sull'orlo della foresta di Fontainebleau prese proporzioni più vaste.

Lo studio degli artisti era il bosco: essi vi si installavano per tutta la giornata a lavorare in lontana solitudine, a contatto intimo e indisturbato con la natura. Non si trattava di riprodurre coscienziosamente sulla tela un qualsiasi pezzo di paesaggio, ma di immedesimarsi del suo spirito e del suo sentimento, di assorbire il suo essere più intimo per manifestare il suo aspetto attraverso l'anima dell'artista, e farne così una creazione nuova. Così avviene che questi maestri con tutta la comunanza delle

loro idee rispetto alla natura e con tutta la somiglianza del loro sentimento si presentano tanto differenti l'uno dall'altro.

Théodore Rousseau (1812-1867) è la figura più imponente del gruppo. Pieno di forza indomita e di fermezza di volontà, egli ha cercato nella natura le forme robuste e ferme. Il suo occhio seguiva, con amore passionale della plastica del paesaggio, le linee d'una catena di monti, d'un burrone, delle rocce, dei blocchi granitici, di un terreno collinoso: e li ha riprodotti in varie luci ed espressioni con franchezza seria e virile (fig. 94).

La fama di Rousseau è fatta però dai suoi alberi, da quelle robuste quercie che si elevano dalla terra verso il cielo come giganti muti e incantati. Esse sembrano

Fig. 98. A. Chintreuil: Paesaggio — Francoforte, Museo Städel.

personaggi di un mito: i rami rugosi, la mobilità leggera delle foglie, il tronco maestoso, tutto prende vita, e vita individuale. Non vi è mai stato un artista che abbia capito più profondamente di Rousseau l'organismo d'un albero. La sua interpretazione e il suo colore sono più epici che lirici, di una sicurezza lapidaria e di una precisione tale che negli ultimi tempi egli fu indotto ad esagerare i particolari. Non è da meravigliarsi che un artista di tali qualità abbia raggiunto gli effetti più penetranti e più immediati come disegnatore. Per quanto ricco fosse il sentimento coloristico in Rousseau e per quanto egli lottasse contro le convenzionalità accademiche, la sua forza consisteva nella meravigliosa sua maestria di costruzione delle forme e delle linee che stanno sotto l'involucro del colore: e in questo la matita e la penna lo servivano ancor più rapidamente della tavolozza.

Accanto all'epico Rousseau sta Camille Corot (1796-1875), il lirico. Egli era il

più anziano dei maestri di Barbizon, ma la sua comprensione per la natura lo porta più vicino alle idee moderne che tutti i suoi compagni. Se si nomina Corot, si pensa a paesaggi pieni di delicata poesia, a faggi, pioppi e salici le cui fresche foglie tremano nella tiepida aria primaverile, a profumate ore mattutine, a sentimentali ore del vespero, ai momenti in cui la rugiada luccica nell'erba e si alza fine ed umida la nebbiolina ad avvolgere tutte le cose come un velo incantato, togliendo consistenza agli oggetti; a quiete acque in cui si specchia il cielo, al sole che tramonta, a case grigie, a muri coperti di verzura (fig. 95). Nei suoi quadri vi è un po' della dolcezza vaga di Watteau e di Gainsborough, ma una luce più delicata

Fig. 99. A. Monticelli: Festa nel parco di St. Cloud — Collezione André. (*Gazette des Beaux-Arts*).

passa attraverso i suoi boschi; e i colori pesanti di quei maestri sono sostituiti da tôni indicibilmente fini di grigio-argenteo. Anche i quadri d'interno di Corot e le sue figure più grandi hanno questo stesso tôno. Nemico dei rumori, egli ha avvolto il mondo che lo circondava in quel colore impreciso che pare un'interpretazione pittorica del silenzio; egli ha interpretato la natura più da poeta che da realista.

Egli ha dipinto di più nello studio che all'aperto; dagli studî fatti fuori, egli ricavava dei quadri in cui univa i paesaggi ai suoi sogni poetici. L'oggetto, « l'effettivo » gli sono indifferenti; egli vuol soltanto liberare il luccichìo dei colori che riposa come un alito sulle pianure, sui boschi, sui prati, sui fiori e sulle acque, quasi volesse fissare sulla tela la parte astratta della materia con leggiere e caute pennellate. Corot era ancora cresciuto sotto l'influenza del classicismo francese

e anche nelle sue opere più mature le ninfe che egli fa scivolare fra le ombre dei suoi boschi, e occasionalmente anche la composizione dei suoi alberi, ricordano i maestri sui quali egli si era formato. Varî viaggi fatti in Italia affermarono queste tendenze; e anche l'influenza degli inglesi e di Rousseau, che egli subì da uomo maturo, non introdussero nel suo stile notevoli modificazioni.

Anche Diaz (1807-1876) era più vecchio di Rousseau. Anch'egli più poeta che realista: ma di un'altra fibra che Corot. Egli deve alla sua provenienza meridionale, da famiglia spagnuola, non solo il nome altisonante di Narcisso Vizilo Diaz de la Peña, ma anche un amore passionale per lucenti e scintillanti effetti di colori. Così la sua stagione prediletta non era la mite primavera di Corot, ma l'estate, quando i raggi del sole diffondono il loro oro luccicante, e l'autunno, quando la natura prima del commiato invernale rivela ancora una volta i suoi mirabili colori, cambiando il bosco in un regno incantato (fig. 96).

Diaz era maestro in simili fuochi d'artifizio; e se dalle sue opere non

Fig. 100. C. Troyon: Partenza per il mercato — Pietrogrado, Accademia.

Fig. 101. Rosa Bonheur: Landa [illegible] Pirenei. (Stampa Manzi-Joyant e C.).

esala quella profonda comprensione della natura, che è la forza dei suoi compagni di Barbizon, esse appagano maggiormente l'occhio dello spettatore. Anche nei boschi di Diaz vivono leggiadre ninfe e dee, ma esse non sono di provenienza classica come quelle di Corot; hanno già qualche affinità con le donne più terrestri di Renoir, sono belle sirene tentatrici, nate da focosi sogni d'estate, senza altro ufficio che quello di lasciar che il sole cocente illumini le loro membra nude o le loro fantastiche, multicolori vesti di seta.

Jules Dupré (1812-1889) aveva incominciato con Diaz ad esser pittore nella fabbrica di porcellane di Sèvres; e la sua arte, specialmente per la ricchezza del colorito, restò sempre affine a quella di Diaz.

Fig. 102. Ch. E. Jacque: Ovile — Pietrogrado, Accademia.

Ma lo spirito drammatico di Dupré cercava altri soggetti oltre ai brillanti giuochi di luce dello spagnuolo. In lui vive ancora lo spirito del tempo romantico che inneggia di preferenza alla natura quando nell'impeto della tempesta, e fra le minacce dell'uragano, fa sentire la sua potente superiorità sopra i piccoli uomini. Come Constable per l'Inghilterra, così Dupré fu per la Francia il pittore delle nuvole e del cielo, di cui egli studiò costantemente i cambiamenti. Di rado egli ha dipinto quadri d'interno. Di rado pure, i suoi paesaggi sono rappresentati nella pace della calma, sebbene il suo genio pittorico sappia rappresentare anche questi in modo non meno convincente degli altri (fig. 97).

In vicinanza di L'Isle Adam, dove Dupré passò in solitudine la seconda parte della sua vita, era cresciuto il parigino Charles-François Daubigny (1817-1878).

C. FRANÇOIS DAUBIGNY: PAESAGGIO.
Dresda, Raccolta privata.

La vita contemplativa dei campi che egli conobbe nella fanciullezza diede già fin dagli inizî una schietta impronta alla sua arte. Le sue simpatie erano rivolte alla pace tranquilla della natura, che egli rende meno soggettivamente degli altri protagonisti della scuola di Barbizon, ma con fedele spirito di osservazione.

Corot, Diaz e Dupré cercano il riflesso delle loro proprie sensazioni nel paesaggio, Daubigny si approfondisce con divozione nella riserva della sua oggettiva bellezza. Di idee realistiche, ma senza la robustezza di Rousseau, egli si accontenta di fermare sulla tela la quieta serenità di vaste pianure, di laghi e riviere pittoreschi, di sponde boscose, di campi di grano ondeggianti, di prati fioriti.

Fig. 103. J. F. Millet: Il seminatore (schizzo).

Alberi da frutto in fiore, lievi colline, plaghe ridenti, questo è il suo mondo; e la primavera è innanzi tutto la sua stagione, ma egli non la festeggia come Corot con poesia lirica delicata ed eterea, bensì in modo più borghese, nel tempo lieto della fioritura (Tav. III). Daubigny non si stancava di rappresentare, in quadri dall'esecuzione ammirevolmente curata, o in rapidi abbozzi e deliziose incisioni, la natura che si risveglia al primo soffiare dei tiepidi zeffiri; il verde fresco e tenero dell'erba e dei cespugli. In tutto egli resta l'annunciatore dell'eterna bellezza della natura; in nessuno degli artisti di Fontainebleau come in lui è chiara e notevole la linea che unisce quest'arte al paesaggio dei Paesi Bassi del secolo XVII.

Accanto a questi grandi maestri della scuola di Barbizon sta tutta una schiera di artisti meno conosciuti che seguirono i loro insegnamenti e che talvolta dimostrarono di essere della loro forza. Antoine Chintreuil (1814-1873), imitando Daubigny, ha preferibilmente dipinto il profumo della pianura e il giuoco della luce estiva sui campi (fig. 98), ma anche sensazioni austere che si avvicinano al romanticismo di Dupré. Adolphe Monticelli (1824-1886) ricorda la tavolozza sfolgorante di Diaz e anche il colorito di Delacroix (fig. 99). Jean-Alexis Achard (1807-1884) si avvicina

a Rousseau, François-Louis Français (1834-1897) sta fra Corot e Daubigny e appartiene già alla generazione più giovane.

Il grande animalista: Constant Troyon (1810-1865) raggiunse importanza individuale accanto ai paesisti del gruppo. Gli artisti di Fontainebleau non sarebbero stati i successori dei vecchi maestri dei Paesi Bassi se non avessero dedicato un po' d'amore anche agli animali della campagna. Difatti nei loro quadri si scorgono sempre greggi e animali al pascolo: ma questi elementi sono sempre parti troppo piccole del paesaggio per poter raggiungere una propria importanza. Anche il paesaggio di Troyon, che rivela evidentemente l'influenza di Rousseau, sta in stretta

Fig. 104. J. F. Millet: Le lavandaie (disegno).

connessione con i gruppi di buoi, di vacche e di pecore, ma le figure degli animali prendono proporzioni monumentali (fig. 100).

Egli raggiunse l'apice della sua arte nel grande quadro del Louvre: *Boeufs se rendant au labour* (1855), che egli rappresenta con una pittura ricca, robusta e magnifica. Nessuno dei suoi successori raggiunse la sua poderosa originalità. Nè Rosa Bonheur (1822-1899), quantunque la pittrice più maschile che sia mai esistita (fig. 101), nè Emile van Marcke (1827-1890), l'allievo personale di Troyon, che da quel campagnuolo che era, allevava egli stesso gli animali che poi dipingeva.

Charles Emile Jacque (1813-1894: fig. 102), l'eccellente pittore e incisore di pecore, ebbe più tardi un sosia nel suo allievo tedesco Albert Brendel.

Contemporaneamente, appare a Barbizon, nell'estate 1849, un artista la cui

fama mise presto nell'ombra gli altri membri della colonia storica: Jean-François Millet (1814-1874). Con Millet la figura umana entra nel paesaggio intimo degli artisti di Fontainebleau, non per decorare piacevolmente i loro prati e i loro alberi, ma per acuire la loro comprensione della natura nella comprensione d'un nuovo problema sociale. Contadino fra contadini, Millet era nato e cresciuto nel villaggio di Normandia, Grouchy, presso Cherbourg vicino alla costa.

Era questo il suo proprio ambiente, di cui poi egli divenne il profeta, quando — dopo varî tentativi di principiante fatti a Parigi dove egli si provò in imitazioni di Boucher e Fragonard e dove nel 1848 egli rinnegò tutto il vecchiume conven-

Fig. 105. J. F. Millet: Agar e Ismaele — L'Aja, Collezione Mesdag.

zionale — egli finì ad essere il pittore di contadini che noi onoriamo. Ed egli fu tale non come un cittadino che scherza e si diverte coi semplici costumi del villano, nè per rappresentare signori e dame in costumi di pastori e pastorelle; e nè anche mosso da scopi politico-socialisti; ma quale un poeta epico della vita campagnuola e del lavoro.

Le giacche e le camicie grossolane dei suoi contadini, i loro mantelli stinti e le loro pesanti scarpe di legno sono altrettanto veri quanto i loro visi abbronzati pieni di rughe e di solchi e le loro mani callose e rudi. Ma nello stesso tempo Millet innalza queste figure ad essere personificazioni del lavoro ed esponenti della loro classe: l'individualità diventa tipica, la realtà risulta monumentale. A cominciare dal primo lavoro di Millet: *Il battitore di grano* (1848), le sue opere tutte hanno questo tratto grandioso e imponente da cui scaturisce il canto dell'umanità lavoratrice e creatrice.

Fig. 106. Carle Vernet: Un cavaliere in imbarazzo.
(Da Fournel, *Les Artistes Français*).

*Il seminatore* (1850; fig. 103), *Le raccoglitrici di grano*, *Il villano*, *Il campagnuolo*, *Il contadino*, *Il legnaiuolo*, *Le lavandaie* (fig. 104), l'*Angelus* — tutti hanno quella caratteristica speciale che li rende davvero « opere sacre ». Questa maniera rivelata da Millet era completamente nuova e fu incompresa da principio come tutte le novità; ma valse poi a scuotere e a trascinare con sè l'opinione pubblica. La sua arte non mirava nè a grandi effetti coloristici nè a manifestazioni pittoriche; ma ad un intendimento preciso dell'elemento plastico (fig. 105). Non meraviglia quindi che fra i maestri del colore che divulgarono i suoi insegnamenti, come Israëls, Segantini, Liebermann, si metta pure un grande scultore: Constantin Meunier. Con tutto ciò Millet fu pure un grande pittore di interni e di paesaggi.

Con Millet si è entrati in un nuovo campo dell'arte; alle moderne sensazioni della natura si accoppia quel cerchio di idee e di sentimenti della vita moderna che non s'era ancora destato, nè in Francia nè altrove, da quando il classicismo e il romanticismo avevano imperato nell'arte. Solamente un piccolo gruppo di artisti si era mantenuto nelle vecchie tradizioni durante la rivoluzione e l'impero, ed aveva rispecchiato bene e male il suo tempo senza curarsi della tendenza accademica.

Fig. 107. P. Gavarni: Il cavaliere della Domenica (*Studio*).

Fra questi emerge Léopold Boilly (1761-1845) che descrisse con lodevole perizia la vita del popolo e le confusioni delle masse pa-

Fig. 108. L. Ph. Debucourt: Minuetto (incisione). (*Gazette des Beaux-Arts*).

rigine negli anni burrascosi dei varî governi. I primi che salvarono alla posterità la nuova faccia del mondo e che tentarono di descrivere in grande stile il suo movimento, furono i disegnatori la cui rapida matita sfuggiva al controllo severo dell'arte ufficiale. Essi formano una catena che arriva dalla rivoluzione fino alla metà del secolo XIX e che a questo modo annoda il principio dell'arte moderna con la fine del rococò.

A capo di questi sta Carle Vernet (1758-1836; fig. 106), figlio del famoso pittore di marine, e padre dell'ancor più famoso pittore di battaglie, che riprodusse fedelmente, se anche

Fig. 109. H. Daumier: « Noi siamo tutte [illegible] » (*Studio*).

Fig. 110. Cham: All'Esposizione.
(Da Fournel, *Les Artistes Français contemporains*).

talvolta in modo un po' caricato, le *Incroyables* e le *Merveilleuses* e i bellimbusti di quell'epoca.

Accanto a lui è da notare Louis Philibert Debucourt (1755-1832), il delizioso cronista del Direttorio (figura 108). Nel tempo napoleonico predomina l'elemento militare: è l'epoca di quei disegni di soldati di cui Charlet e Raffet sono i paladini. Questi e anche i caricaturisti, combattuti durante l'Impero ma che si ripagarono durante la Restaurazione, usarono la nuova tecnica della litografia.

La facilità con cui la stampa a pietra era capace di riprodurre infinite volte la scrittura personale dell'artista, portò la caricatura politica e sociale ad un grande sviluppo; il quale, del resto, era favorito dalle circostanze politiche — e cioè dal ritorno dei Borboni e specialmente dal regno di Luigi Filippo.

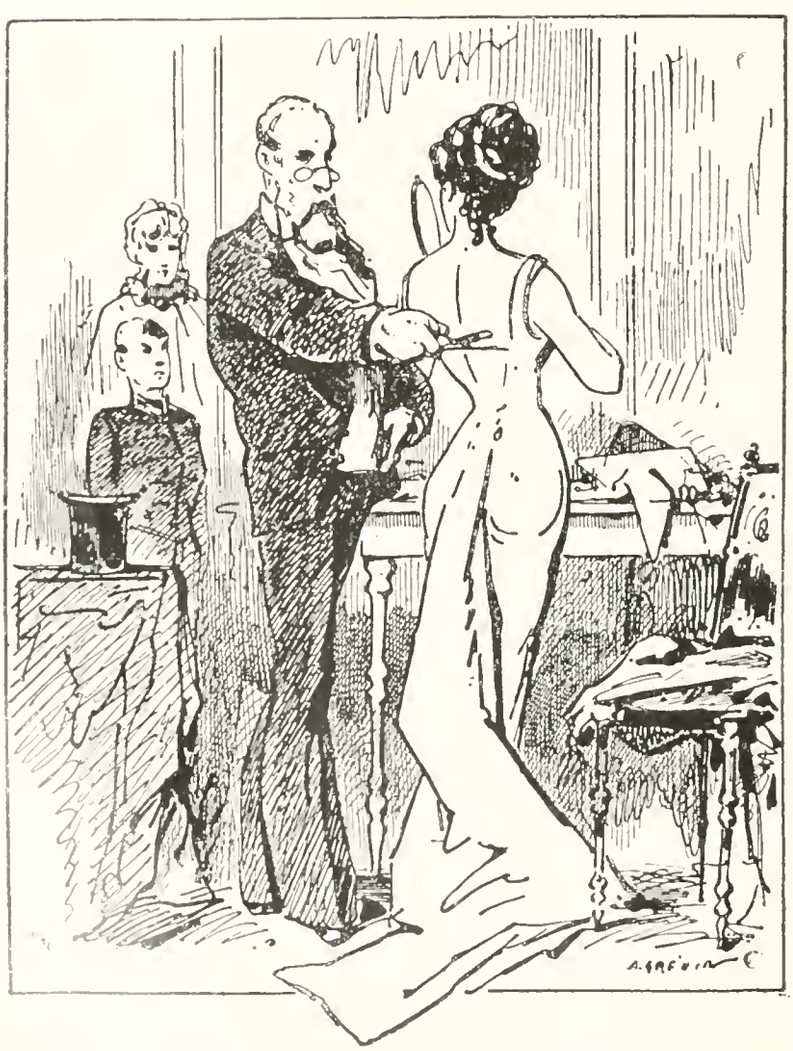


Fig. 111. A. Grévin: Prima della Festa (Dal *Journal amusant*).

Il principale fra gli artisti che si rivelarono storici arguti e umoristici, è Henri Monnier (1805-1877), il padre dell'indimenticabile « Joseph Prudhomme » il vecchio filisteo parigino. Il giornale di Charles Philippon « La Caricature » divenne una specie di ritrovo centrale per gli artisti di queste tendenze; gli seguì presto il « Charivari » e poi sotto la seconda Repubblica il « Journal pour rire » che sotto Napoleone III prese il titolo più piccante di « Journal amusant ».

In questo si distinse Grand-

HONORÉ DAUMIER : LA LAVANDAIA.
Parigi, Raccolta privata.

ville (Jean Ignace, Isidore Girard, 1803-1847) che [illegible] incisione in legno nelle « Scènes de la vie privée et publique [illegible] » in cui egli pubblicò le sue famose teste umane con maschere animali.

Paul Gavarni (1801-1866) dedica la sua vita a fare [illegible] del mondo parigino elegante e allegro, della *jeunesse dorée* e [illegible] studenti, degli artisti, delle attrici, dei bellimbusti, dei salotti e dei balli mascherati (fig. 107). In viaggio a Londra, donde Géricault aveva già portato molto tempo prima di lui una serie di disegni simili, Gavarni accentuò ancora maggiormente la tendenza a riprodurre le più impressionanti miserie d'una capitale e i vizi più abbietti, tanto da apparire il precursore del satanismo di Rops. Insieme a lui, Constantin Guys (1805-1892) rappresenta il mondo elegante e piccante di Parigi, trattandolo però come se fosse una compagnia di bambole e comparse e mettendo specialmente in ridicolo le povere « cocottes » di Lautrec. Il maggiore artista di questo gruppo fu

Fig. 112. Gustave Doré: Caricature. (*Gazette des Beaux-Arts*).

Honoré Daumier (1810-1879). Lo hanno chiamato il « Michelangelo della caricatura »; e la definizione, forse, non è esagerata: giacchè Daumier, nei suoi disegni che mettevano in burla « i capisaldi » della società — i giudici, gli uomini politici, gli avvocati, i ricchi borghesi, i periti: nella caricatura di tutto ciò che rappresentava la vita parigina: nella derisione degli antichi dei ed eroi, diede il colpo ultimo e fatale al classicismo. Si può ben dire che queste argute e ironiche rappresentazioni, fatte con tanto robusto spirito di verità, delle scene più pietose e delle miserie materiali e morali più crudeli, rappresentassero una delle più terribili critiche di quella società.

Lo stesso ritmo di movimento pulsa nei quadri di Daumier che ricomparvero dopo lunga dimenticanza all'Esposizione mondiale del 1900, fra lo stupore e l'ammirazione universali. Essi non sono inferiori ai disegni nella forza dello stile, nella meravigliosa sicurezza delle linee principali che omettono ogni particolare ingombrante: anzi li superano per la maturità dell'espressione pittorica. Nessun contemporaneo di Daumier ebbe le sue grandi qualità (Tav. IV).

Il suo *Ammalato immaginario* emula Molière nella straordinaria forza parodistica che lo fa diventare il prototipo di un [illegible] umana. Il *Movimento*

*nelle strade* è il più grandioso quadro di Rivoluzione che sia stato creato. *Il Dramma* emana quello stesso fluido misterioso che spesso, dal palcoscenico, nelle grandi concezioni drammatiche, pare affascinare il pubblico.

Ed è certo che Millet, benchè sia molto inferiore a Daumier per finezza di sentimento coloristico, ha imparato molto dalla sua arte nel penetrare di intima grandezza alcuni motivi della vita giornaliera; e questo non già con ripieghi teatrali o con la pretesa di riflettere il mondo del secolo XIX sull'arte del Rinascimento, ma per una comprensione più profonda della « vita vissuta ». A questo modo un nuovo elemento è entrato nell'arte francese intorno all'anno 1850: le idee del tempo, e cioè gli « interessi sociali e politici », hanno fatto la loro comparsa, e vi mantennero la loro influenza per molti decennî. Tutto questo dà una nuova vitalità all'arte e influenza su vasta scala il suo sviluppo. I disegnatori restano sempre i più coscienziosi e i più diligenti cronisti del tempo.

Fig. 113. J. Breton: L'Allodola.
(Fot. Braun e C.).

Durante il secondo impero lo spiritoso Cham (Conte Amadée de Noë, 1819-1879) riproduce quanto gli presenta di rumoroso e di festevole la vita parigina in litografie e silografie innumerevoli (fig. 110), Nadar (Félix Tournachon, 1820) fa eccellenti ritratti in caricatura, Marcellin (Emile Planat, 1825-1887) riproduce l'eleganza e lo *chic* della buona società, Alfred Grévin (1827-1892) si dedica alle donne parigine di ogni classe sociale (fig. 111). Anche Gustave Doré (1833-1883) appartiene ai caricaturisti (fig. 112) di quel tempo, ma si scostò più tardi da loro per dedicarsi all'illustrazione moderna col mezzo dell'incisione in legno.

Anche la pittura manifestò presto, e in più vaste proporzioni, la nuova evoluzione nell'arte; ma negli ingegni minori, come Jules Breton (1827-1906; fig. 113), Octave Tassaert (1800-1874), il progresso restò stazionario. Subentrava allora il pericolo che il soggetto fosse messo troppo in evidenza, pregiudicando lo sviluppo della pittura ed anche l'esecuzione tecnica, nel suo esclusivo interesse; ma la buona stella dell'arte francese la salvò da questo pericolo, a cui invece soccombette la pittura tedesca di quell'epoca.

Proprio in quel momento sorse in Francia un salvatore: il genio di Gustave Courbet (1819-1877). Si dice volentieri che Courbet sia il padre del realismo moderno; e non si ha torto se si considera che dapprincipio egli predicava in grande stile

Fig. 114. G. COURBET: IL BATTESIMO — DRESDA, GALLERIA.

l'assoluta oggettività della descrizione della realtà e della natura. I due grandi esponenti della sua arte che suscitarono tempeste di contrasti e di entusiasmi nel Salon del 1851: *Il battisassi* (fig. 114) e *Funerale ad Ornans* dimostrano con quale tenacia egli tenesse a questi principî.

Neanche Millet aveva mai rappresentato degli operai intenti al loro lavoro con tale cruda verità, senza la minima traccia di idealità. Quattro anni più tardi all'Esposizione mondiale del 1855, Courbet, essendo stato trattato male dalla giurìa, espose

Fig. 115. G. Courbet: Risveglio — Dresda, Galleria.

in una mostra personale tutto il suo « programma ». Si videro accanto ai tentativi del primo tempo una lunga serie di documenti del suo realismo, altre scene del suo paese natio Ornans, un piccolo luogo della Franche-Comté nelle vicinanze di Besançon; si vide quell'*Atelier* che vuole personificare in una « allegoria veritiera » sette anni della sua attività artistica; si videro i primi suoi nudi, il famoso « *Bonjour, Mr. Courbet* », varî paesaggi e ritratti.

Contemporaneamente Courbet lottava in rumorosi articoli per le sue opinioni artistiche, richiedendo dalla pittura esclusivamente la rappresentazione delle *cose che*

*si vedono e che si possono toccare*, con assoluta [illegible]. A Courbet stesso le sue opinioni politiche sembravano strettamente connesse col suo realismo. Egli si professava apertamente socialista, democratico, repubblicano « seguace di ogni rivoluzione » e considerava la sua pittura « arte democratica [illegible] nel principio e nella manifestazione. Però tutte queste deduzioni che si ritrovano [illegible] dei suoi articoli programmatici e nelle sue pubblicazioni sono, a guardar bene, una serie di utopie. Egli era un rivoluzionario anche nell'arte, non vi riconosceva alcuna autorità e metteva sopra di tutto il diritto della personalità vivente. Del resto, tutto questo non ha niente a che fare col carattere e coll'essenza della sua pittura. Se anche egli sceglieva talvolta dei soggetti dalla terza e quarta classe sociale, e la rudezza di alcuni tocchi del pennello tradiva una mano plebea, la perizia grandiosa della sua arte coloristica e del suo gusto pittorico lo escludono assolutamente da ogni classificazione in rubriche speciali « di scuole politiche o sociali ».

Fig. 115. Ch. Gleyre: L'educazione [illegible]. (Galleria [illegible])

E se anche egli derideva la fantasia, la sua derisione colpiva soltanto il contenuto esteriore e sostanziale delle rappresentazioni; la fantasia pittorica trovava invece in Courbet uno dei più potenti paladini.

Con ingenuo istinto coloristico egli ha dato ai suoi quadri una nota delle più sensibili fra le comprensioni pittoriche (fig. 115). Certo, non bisogna chiedere un contenuto intellettuale nelle opere di Courbet. Se in qualche ritratto egli voleva dare un carattere psicologico a qualche testa di espressione più fine, egli non ci riusciva affatto; ma anche allora il suo colorito era sempre interessantissimo.

Intorno al '60 i quadri di Courbet diventano sempre più compiti e complessi e le sue ultime opere, paesaggi e marine, lo dimostrano nel pieno possesso d'una potente, sovrana e sintetica facoltà pittorica che pone i suoi quadri fra le maggiori creazioni artistiche del secolo.

Ma tutti i maestri del secondo impero che abbiamo [illegible] finora e che dal punto di vista degli storici dànno l'impronta all'epoca, Rousseau, Corot, Millet, Courbet e i loro amici, non sono quelli che predominavano a Parigi sotto Napo-

leone III. Essi erano bensì notati: ma, per loro, non si può parlare di veri successi; dei successi cioè che sarebbero spettati al loro valore. La loro fama mondiale e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte europea nascono e si affermano, per alcuni di loro, soltanto dopo la loro morte: e soltanto per qualcuno verso la fine della loro attività. Più di uno è morto in miseria, mentre più tardi il mercato artistico ha innalzato il prezzo delle loro opere a culmini favolosi!

Destino tipico degli innovatori del secolo XIX! La benevolenza del pubblico e delle classi dominanti dello Stato era rivolta in Francia, come in tutti gli altri paesi,

Fig. 117. Th. Couture: I Romani della decadenza — Parigi, Louvre.

ai talenti più piacevoli, per la cui comprensione non era richiesto un profondo intendimento artistico. Non bisogna però dimenticare che anche questa feconda classe di artisti in Francia godeva di qualità che mantengono le loro opere ad una onorevole altezza. L'ambiente artistico della più bella città del mondo che da secoli accentra con forza magnetica tutte le facoltà della nazione garantendo loro libero sviluppo, l'istinto innato del popolo francese per tutte quelle cose che possono render la vita piacevole — ed è questa la vera formola sintetica delle belle arti — l'eccellente educazione tecnica, dànno un fascino anche alle opere degli dei minori. (In Germania questo avviene di rado, mancando tutte le accennate premesse). Così avvenne per gli artisti del 1850-1870 che in Francia dominavano nelle Esposizioni, attirando acquirenti. Essi non sanno niente dei grandi riformatori e dei rivoluzionarî del loro tempo. Essi stanno sempre sotto l'influenza delle generazioni passate, come avviene

Fig. 118. A. Cabanel: La nascita di Venere (Da un'incisione di L. Flameng).
*Gazette des Beaux-Arts*

Fig. 119. P. Baudry: Perla e onda.

Fig. 120. L. Gérôme: La [illegible] — [illegible]

Fig. 121. J. J. Henner: Le Naiadi — Parigi, Proprietà privata. (*Gazette des Beaux-Arts*).

Fig. 122. J. Lefèvre: La Verità.
Parigi, Luxembourg. Gravure Boussod [illegible] e C.

Fig. 123. A. W. Bouguereau: Satiro e Ninfe.
(Da *Examples of Great Artists*).

sempre per i talenti di minor grado: il risveglio del [illegible] trova ora i suoi apostoli popolari.

S'intende però che la spontaneità dei romantici è [illegible] che un genio come Delacroix trova in sè stesso, viene cercata attraverso i nuovi antichi dai suoi più deboli successori. Non forti abbastanza per [illegible] divenuto generale di un colorito vivace e lucente, essi si vedono costretti a [illegible] ai grandi coloristi del passato dal secolo XV al secolo XVII. L'eclettismo va dilagando: e riesce presso che impossibile definire una scuola o un sistema.

Fig. 124. E. Delacroix: Giovani pittori

Propria a tutti è soltanto la mania dell'effetto rumoroso per la parte coloristica; per il soggetto si potrebbe accennare allo spirito nervosamente raffinato del tempo napoleonico: e, certo, la preponderanza dei nudi femminili nelle Esposizioni, fa pensare ai divertimenti frivoli del tempo di Eugenia. Nessuno ci fu tra gli artisti di allora, che non esponesse grandi serie di ninfe, di dee, di donne greche, di donne orientali: o che non prendesse parte ai concorsi banditi col tema: « La nascita di Venere »! Accanto a queste opere si videro rappresentazioni storiche di fatti sensazionali e finalmente la caratteristica arte del ritratto dell'impero che riproduceva la veramente mutata società parigina dalla Monarchia di luglio in poi.

A Delaroche seguì Charles Gleyre (1806-1874) del Waadtland: egli abitava a Parigi dalla prima gioventù: e dipinse opere di soggetto storico, religioso, mitologico: si dedicò anche al nudo (fig. 116). Un altro allievo di Delaroche, Thomas Couture (1815-1879), ebbe ancora più fama come maestro e come pittore. Il suo *I Romani della decadenza* esposto nel 1847 (fig. 117) — un'illustrazione di Giovenale — fu interpretato come un severo giudizio sulla dissoluta e snervata società parigina, e fu accolto da vivo successo.

Couture non era quel maestro del colore e ancor meno quell'artista di profondi pensieri che i contemporanei vedevano in lui: ma ebbe un grande talento per tutto quello che concerne disegno e composizione e fu un « genio pedagogico » di primo ordine. Varie generazioni francesi e straniere, specialmente di pittori tedeschi, gli devono la loro solida educazione. Gleyre e Cogniet hanno operato completamente

Fig. 125. Ch. Chaplin: Ritratto di signora.
Da un'incisione di Hanriot. (*Gazette des Beaux-Arts*).

Fig. 126. L. Bonnat: Cogniet — Parigi, Luxembourg.
(Fot. Braun e C.).

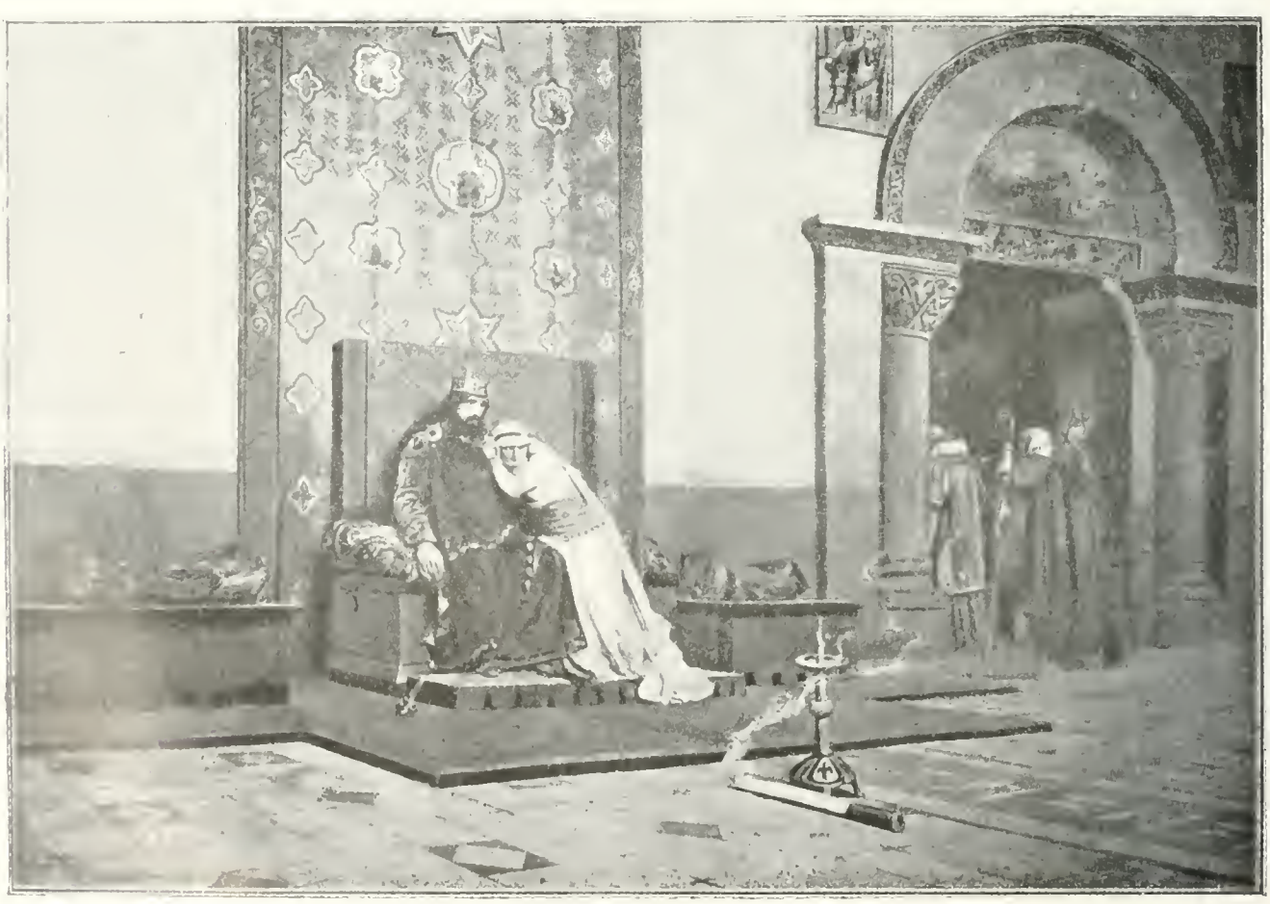


Fig. 127. P. Lourens: La scomunica di Roberto il Pio — Parigi, Luxembourg.

la concorrenza belga in questo campo. Il prediletto del pubblico era Alexandre Cabanel (1823-1889), che sta ancora in connessione col classicismo di David e ricorda come Ingres sia ancora un contemporaneo di quella generazione.

Nel 1863, contemporaneamente alla *Nascita di Venere* di Cabanel (fig. 118), fu esposto *Perla e onda* (fig. 119) di Paul Baudry (1828-1886); ma il suo capolavoro è il dipinto del Foyer dell'*Opéra* di Parigi in cui egli raggiunse un indiscutibile effetto decorativo. Anche Léon Gérôme 1824-1904) s'inchina alla bellezza femminile, instituendo quasi dei paralleli fra *cocottes* parigine moderne e antiche etère e odalische orientali (*Frine davanti ai giudici ateniesi*). Egli e Louis Hamon (1821-1874) possono passare per una specie di precursori di Alma Tadema, quanto alla predilezione per le scene realistiche dell'antichità. Ma Gérôme riesce anche in altri generi (fig. 120). Jean Jacques Henner (1829-1905) voleva imitare Tiziano e altri artisti di quella scuola e di quei tempi.

Fig. 128. C. F. Gaillard : Père Hubin (incisione).
(*Gazette des Beaux-Arts*)

Fig. 129. E. Meissonier : Ritorno di Napoleone I.

Fig. 130. H. Regnault: Il generale Prim.

Fig. 131. Th. Ribot: Il buon Samaritano — Parigi, Luxembourg. (Fot. Braun e C.).

Jules Lefèbvre (nato nel 1836) gli è affine nel suo [illegible] al Luxembourg (fig. 122). Ma mentre questo artista si distinguev[illegible] per una profonda conoscenza del corpo umano e per una solida perizia nella pittura, Adolphe William Bouguereau (1825-1905) discreditò tutta la tendenza con le sue figure femminili sdolcinate e di porcellana (fig. 123). Nonostante la sua promettente attività giovanile egli divenne col tempo il prototipo dell'« arte mediocre popolare ». Elie Delaunay (1828-1891) seguì uno sviluppo ascendente e fu un interessante colorista oltre ad essere un buon disegnatore (fig. 124). Charles Chaplin (1825-1891) personifica l'eleganza e lo *chic* del tempo di Eugenia e diventa un modernizzato maestro del rococò, nel rappresentare la bellezza seduttrice di giovani donne dal pallore piccante (fig. 125). Meritano ancora menzione Jean Paul Laurens (nato 1838; fig. 127) e Ferdinand Roybet (nato 1840).

Roybet si è distinto per i suoi ritratti e gli fanno corona Cabanel, Baudry, Delaunay, ma il migliore e più fecondo di tutti fu Léon Bonnat (nato 1833; fig. 126), che dopo rappresentazioni realistico-religiose e idilli italiani ci presenta una serie di ritratti degli uomini eminenti francesi di quell'epoca: Thiers e Dumas, Taine e Renan, Victor Hugo e Pasteur, Grévy e Puvis de Chavannes e innumerevoli altri.

Sono eclettici Gustave Ricard (1823-1873) e Ferdinand Gaillard (1834-1887; fig. 128), il primo inspirato dai coloristi italiani, il secondo — incisore in rame — da Holbein e dai maestri dei Paesi Bassi.

Un mondo a sè forma Ernest Meissonier (1815-1891), tenuto per molto tempo come il maggior artista francese vivente e oggi troppo deprezzato. Meissonier ha in comune con Menzel l'anno di nascita e la tendenza per i piccoli formati. Varî lati dell'arte di Meissonier e di Menzel si toccano: la predilezione per il pittoresco costume del secolo XVII e XVIII, e specialmente per il rococò, l'osservazione profonda del dettaglio e l'acuta caratterizzazione.

Tutti e due iniziarono la loro carriera coll'illustrazione incisa in legno. Nel 1841 egli diede la sua prima prova di lavoro in colore con la *Partita a scacchi* e da allora egli si dedicò a quei tanti quadretti ognuno dei quali fu un capolavoro per la virtuosità dell'esecuzione. Spesso egli raggiunge una tale delicatezza e una tale finezza nel dipingere le sue figure così ben vestite, intente a fumare a giuocare a leggere, da far pensare ai migliori maestri fiamminghi di questo genere. Egli diventa più affascinante ancora quando trasporta le sue scene all'aperto, quando cavalieri in mantelli vistosi galoppano attraverso la campagna, oppure stanno riposando davanti ad una trattoria; o ancora quando, passando a soggetti militari, egli raduna numerose e multicolori figure di soldati sul suo minuscolo schermo. Egli continuò ad

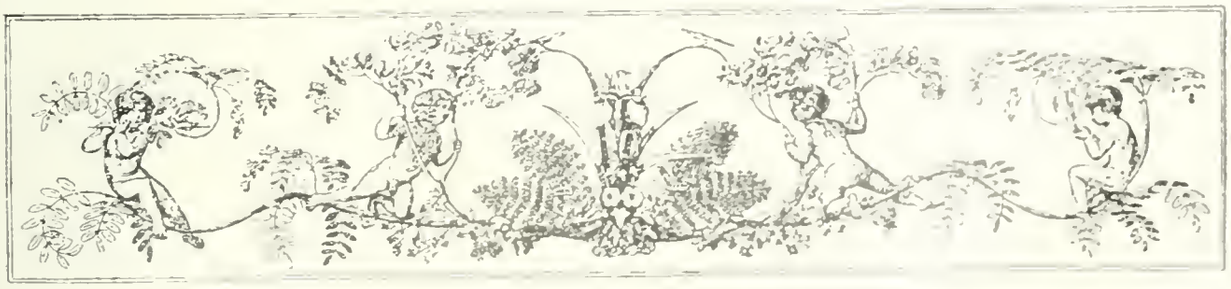


Fig. 132. Ph. O. Runge: Cespugli di R[illegible]ssignoli — [illegible]

(Westermanns, Monatsheften).

essere pittore di miniature e di dettagli anche quando al servizio di Napoleone III fu incaricato di rappresentare le marcie, i trionfi e le battaglie dello zio imperiale. E' meravigliosa la fedeltà realistica nella riproduzione di particolari — che, del resto, pregiudicano l'effetto pittorico dell'insieme. Il famoso quadro *1814*, che rappresenta Napoleone a capo dei suoi generali attraverso un paesaggio nebbioso e coperto di neve, ne soffre pur esso (fig. 129).

Con tutto ciò Meissonier e i suoi compagni dimostrano che la pittura storica e di battaglie in Francia non mancava come in Germania di impronta artistica.

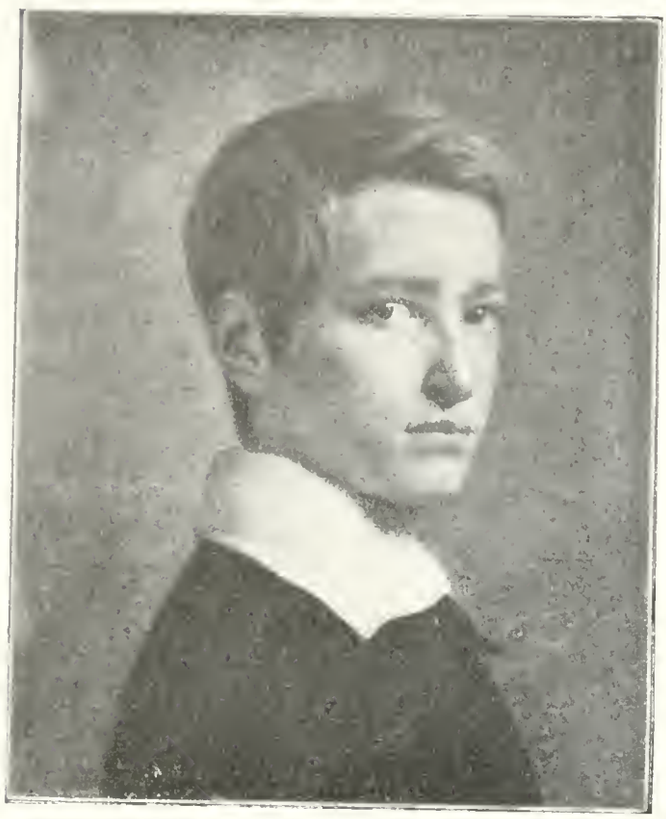


Fig. 133. Julius Oldach: Autoritratto giovanile. Disegno in creta.

Pils e Bellangé, ma specialmente Guillaume Régamey (1837-1875), hanno dimostrato che anche in questo ramo si potevano trovare dei preziosi soggetti per il pittore. Dalla secca e vuota descrizione di un reggimento, essi seppero innalzarsi a brillanti effetti di colore; e unirono allo slancio della descrizione un indovinato senso coloristico. Régamey seppe trarre degli effetti estremamente fini da smaglianti divise, da mantelli grigi, da calzoni rossi, da corazze e da elmi luccicanti, armonizzandoli coll'atmosfera del paesaggio.

Henry Regnault (1843-1871) era lui stesso soldato e diede la sua vita per la patria nella battaglia di Buzenval. Con Regnault incomincia a notarsi la poi sempre crescente influenza spagnuola. Non solo egli prendeva dei soggetti meridionali, illustrando fatti di sangue moreschi e della vecchia Spagna; ma anche la maniera della sua pittura piena di carattere, che in parte ricorda Delacroix per il colorito brillante, fa vedere quanta parte vi prenda l'arte di Goya e di Velasquez. Il *Ritratto del generale Prim* (fig. 130) è il più bell'esempio del talento di Regnault. Anche Théodore Ribot (1823-1891) partiva dagli Spagnuoli. Il suo modello era Ribera i cui sfondi oscuri e i corpi trucemente illuminati si scorgono nel *San Sebastiano* di Ribot ed in altre sue opere (fig. 131). Antoine Vollon, (1833-1900) il maestro della più vecchia pittura francese di nature morte, si appoggiava anch'egli agli Spagnuoli. Ma con queste reminiscenze l'influenza di Velasquez e dei suoi non era finita. Doveva sorgere Edouard Manet che approfondendo più di quanto avessero fatto questi eclettici l'arte del grande Spagnuolo, diede al mondo una nuova epoca per la pittura.

## IV. — IL RISVEGLIO DEL COLORE IN GERMANIA.

Nessun popolo come il tedesco ha avuto tanto da lottare coi problemi delle opinioni moderne intorno ai colori. Perchè nessuno è meno dotato dalla natura di

istinti pittorici specifici: e i destini storici in [illegible] per le attrattive sensuali dei fenomeni naturali, sono riusciti [illegible] completamente e subitaneamente il grande sviluppo che aveva condotto nel secolo XVI [illegible] Dürer, Cranach e Holbein. Non si può disconoscere che anche nel tempo glorioso del Rinascimento tedesco, lo spirito dell'artista tedesco era maggormente portato alla forma ed alla linea che non al colore; assai più che nelle pitture la forza prototipa del genio di Dürer si manifesta nelle xilografie, nelle incisioni in rame e nei disegni. Durante il secolo XVII quando gli Spagnuoli e i maestri dei Paesi Bassi davano

Fig. 134. G. Gensler: I membri del Circolo Artistico di Amburgo 1849.

potente impulso alla pittura e nel secolo XVIII quando Francesi e Inglesi, appoggiandosi su queste conquiste e sulle tradizioni del Rinascimento, formarono la loro grande arte, la Germania, da queste magnificenze del colore, era completamente assente. Quando alla fine del rococò essa ricominciò a prender parte attiva al movimento artistico europeo, subentrò il classicismo che proprio in Germania trovava terreno propizio.

Ma la maestrìa nel colore raggiunta da Graff, Tischbein, Vogel, Chodowiecki ed altri non era andata smarrita. Molti artisti lavoravano in silenzio seguendo buone tradizioni e riuscendo a intuire future evoluzioni; ma essi non bastarono ad influenzare il corso dell'arte tedesca. Soltanto più tardi il loro merito fu riconosciuto.

Non bisogna mai dimenticare che il senso pittorico non è proprio allo spirito

tedesco: il quale tende piuttosto a risolvere i problemi dei rapporti fra l'uomo e la natura, o fra l'uomo e l'arte. Perciò, tanto nell'opera classico-romantica, quanto in quello della pittura storica e della tendenza filosofico-allegorica, l'arte tedesca non trascurò mai completamente lo studio della natura: e fu un tedesco, Enrico Kleist, che disse: « anche una distesa di sabbia con un cespuglio e una cornacchia solitaria possono essere un soggetto pittoresco ». La Germania settentrionale ha avuto specialmente il merito di applicarsi a questi nuovi tentativi; e la scuola danese — specialmente quella di Eckersberg a Kopenhagen — esercitò la maggior influenza su questo movimento artistico.

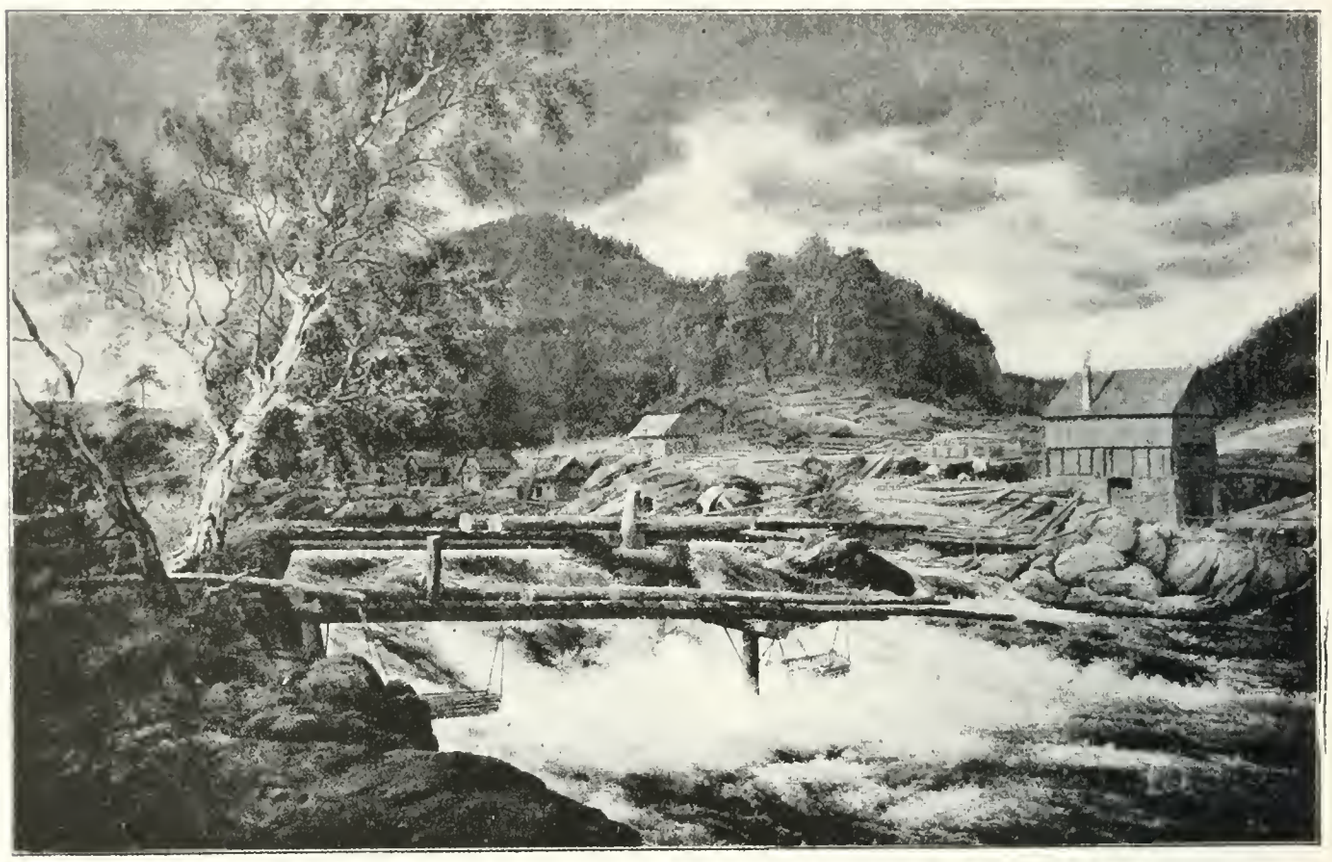


Fig. 135. Joh. Chr. Kl. Dahl: Hellefossen — Christiania, Galleria Nazionale.
(Fot. Bruckmann, Monaco).

Christoph Wilhelm Eckersberg, allievo di David a Parigi e appartenente al gruppo Thorwaldsen a Roma; fu il primo degli scandinavi moderni che tornato in patria seppe sviluppare un suo proprio talento nazionale, nonostante la sua lunga dimora all'estero. Egli creò opere prettamente danesi, abbandonando la « grande arte » ufficiale di allora per dedicarsi ad un' « arte intima ». Con questo egli ha reso un enorme servizio non solo alla Danimarca ma anche alla Germania.

Non si può imaginare il profeta amburghese dell'arte nuova Philipp Otto Runge (1777-1810) senza pensare all'influenza danese. Oltre a dipingere, egli si applicava a divulgare le sue opinioni artistiche con varî scritti, scambiando le sue idee con Tieck e con Goethe; egli diceva che il còmpito artistico del secolo XIX doveva essere riassunto così: « luce, colore e vita movimentata ».

Egli vedeva la necessità di riformare l'insegnamento accademico e di avvicinare

l'arte alle industrie. La sua composizione allegorica [illegible] altre composizioni fig. 132), preparano il disegno stilizzato [illegible] sul fedele studio della natura: questo artista, per decennî, ha avuto una grande influenza sullo stile

Fig. 130. F. G. Waldmüller: Autoritratto — Vienna, Galleria Imperiale.

decorativo dell'opera romantica. Se alcuni suoi lavori sono di colorito manchevole, altri (per esempio il famoso ritratto dei bambini Hülsenbeck, nella sala d'arte di Amburgo) appartengono alle migliori produzioni dell'epoca per colore ed espressione: quest'ultima opera ha già degli elementi felicissimi e intuitivi del « plenarismo » futuro.

Julius Oldach (1804-1830), morto giovane, ha lasciato poche opere, fra cui dei ritratti notevoli per la fedele ed amorevole caratterizzazione (fig. 133).

Riesce interessante di vedere come tutti questi « primitivi » amburghesi abbiano perduto la loro originalità semplice e modesta ma efficace appena ebbero lasciato il suolo natìo. Alcuni entrarono nell'orbita di Cornelius, altri si unirono ai Nazzarenti di Roma. Appartengono a questo gruppo di artisti: Emil Janssen (1807-1845), Erwin Speckter (1806-1835), Friedrich Wasmann (1805-1886. Christoph Suhr (1771-1842), Christian Morgenstern (1805-1867), Hermann Kauffmann (1808-1889), GüntherGensler (1803-1884; fig. 134). Jakob Gensler (1808-1845); Martin Gensler (1811-1881). Otto Speckter.

Fig. 137. Andreas Achenbach: Un « Gracht » di Amsterdam — Dresda, Galleria. (Fot. R. Tamme).

L'influenza danese fu decisiva anche per l'arte di Dresda. Caspar David Friedrich (1774-1840) della Pomerania iniziò il suo giro di studî con Kopenhagen e finì collo stabilirsi a Dresda. Come Runge, il suo còmpito era di approfondire i problemi moderni di luce ed aria e vi riuscì anche meglio dell'artista amburghese.

Accanto a lui è da menzionare il norvegese Johann Christian Klausen Dahl (1788-1857) che pure aveva studiato a Kopenhagen (fig. 135).

Fra i suoi scolari merita nota il suo compatriota Thomas Fearnley (1802-1842). Fra i Sassoni emersero inoltre: Georg Friedrich Kersting (1783-1847). Ferdinand von Rayski (1806-1890) e Karl Gustav Carus (1789-1869).

C. DAVID FRIEDRICH: IL RIPOSO DURANTE LA MIETITURA.
Dresda, Galleria.

Studî recenti hanno riconosciuto l'importanza della scuola viennese di quell'epoca. Dopo Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) il più notevole rappresentante del classicismo in Austria, ma anche miniaturista squisito, dopo Johann Baptist Lampi (padre: 1751-1830; figlio: 1775-1837) e Moritz Daffinger (1790-1849), Ferdinand Waldmüller (1793-1865) fu il capo della generazione pittorica successiva. Mentre i suoi contemporanei lo consideravano come un piacevolissimo pittore di genere, egli appare oggi come un precursore del « plenarismo » per l'azzurro vivace e pieno di luce che si diffonde nei suoi quadri.

Fig. 138. Oswald Achenbach: Sul golfo di Napoli.

In contrasto coi più severi e austeri tedeschi settentrionali, Waldmüller prediligeva colori smaglianti; e qualche volta ne abusava. Negli interni egli ha raggiunto la sua opera più perfetta e sono incomparabili le descrizioni di ambienti viennesi e i suoi ritratti (fig. 136).

Nessuno degli altri artisti viennesi del '30 e '40 raggiungono lo *charme* e la finezza di Waldmüller; ma però partecipano il suo modo piacevole di rappresentare, il suo senso coloristico e la sua coltura artistica i seguenti artisti: Joseph Danhauser (1805-1845), Friedrich von Amerling (1803-1887), Friedrich Gauermann (1807-1862), Franz Steinfeld (1787-1868), Josef Höger (1801-1877), Josef Holzer (1824-1876), Peter Fendi (1796-1842), Franz Eybl (1806-1880), Karl Schindler (1822-1842).

A Monaco e a Berlino le scene militari reclamavano il loro posto nonostante la dittatura di Cornelius; e davano campo a manifestare aspirazioni realistiche con vecchie tradizioni pittoriche. Il monacense Albrecht Adam (1786-1862) è il fondatore

Fig. 139. M. Rohden: Grottaferrata — Berlino, Proprietà privata. (Un secolo di arte tedesca).

Fig. 140. Fr. Krüger: Il principe Guglielmo e il pittore Krüger. (Berlino, Galleria Nazionale).

di questo ramo artistico che si dilettava a rappresentare cavalli e battaglie; sebbene questa pittura sia spesso dura e troppo meticolosa, non mancava di una certa freschezza. Accanto ad Adam si notano Peter Hess (1792-1871), il figlio di Adam, Franz (1815-1886) e Wilhelm von Kobell (1766-1855).

Nel 1830 Christian Morgenstern di Amburgo venne a Monaco per portarvi il germe di quella predilezione per le « voci della natura », che abbiamo riscontrato nella scuola danese-tedesca.

Come Morgenstern a Monaco e Dahl a Dresda, Louis Gurlitt (1812-1897) portò l'influenza danese a Düsseldorf. La sua maniera semplice, che spesso raggiungeva grande finezza, fece epoca; e dal suo esempio sorse Andreas Achenbach (1815-1910) considerato il liberatore dal metodo classico-romantico.

Non tutti sanno la riconoscenza che si deve a questo artista il quale, per affrontare energicamente lo studio diretto della natura, seppe emanciparsi dalla scuola di Schadow. Egli fece viaggi di studio in Olanda dove si appropriò il tôno caldo e le leggi di composizione di Ruysdael e di Everdingen (fig. 137); visitò i paesi nordici e nel 1843 anche l'Italia.

Amante del drammatico e del patetico, egli rappresentava la natura in tormenta e il mare in burrasca; talvolta compose anche paesaggi più pacifici, sempre con forza realistica e con energia coloristica (Tavola XI). Quanto si erano cambiati i tempi! — Il paesaggio italiano coi suoi contorni precisi, l'aria limpida, le linee nette era una buona scuola per gli stilistici; — i realisti pittorici di

ANDREAS ACHENBACH: PAESAGGIO DELLA VESTFALIA.
Dusseldorf. Raccolta privata.

adesso si volgevano invece verso settentrione e verso occidente e che non percorrevano le Alpi era per ricercare la vivezza e molteplicità dei colori, gli abbaglianti contrasti di luce del mezzogiorno soleggiato. Oswald Achenbach (1827-1905) fu tra questi: molti sono i suoi quadri inspirati dal *Golfo di Napoli* (fig. 138) e dalla campagna romana.

Martin Rohden (1778-1868) aveva presentito la tendenza moderna nei suoi paesaggi italiani (fig. 139). Anche i risoluti e fini studi della natura di Georg Wilhelm Issel (1785-1870) e le pitture completamente indipendenti da qualunque legge scolastica dello svizzero Johann Jakob Bidermann (1763-1830) dimostrano l'eccellente movimento che si era andato preparando silenziosamente alla fine del rococò. Berlino aveva la sua parte notevole in questo movimento: nella prima metà del secolo essa diede più di ogni altro centro artistico tedesco degli ingegni notevoli, i quali vollero combattere il classicismo con lo studio della realtà.

Fig. 141. Gottfr. Schadow: Ritratto. — Disegno dipinto a acquarello.

Gottfried Schadow dimostra non soltanto nelle sue sculture, ma anche nei suoi deliziosi disegni (fig. 141) di essere arrivato a grande perfezione attraverso lo studio della natura. Egli sentiva di essere un uomo d'attualità, di formare il « trait d'union » fra l'arte del sec. XVIII e il Realismo dell'avvenire.

Franz Krüger (1797-1857) continuò l'arte iniziata da Chodowiecki, il fedele e semplice narratore della Berlino di Federico. Egli fu un eccellente e tipico rappresentante dell'arte prussiana: diventò celebre innanzi tutto quale pittore di cavalli, di soldati e di riviste (fig. 140). A queste sue opere seguirono degli eccellenti ritratti e dei finissimi studî di paesaggio.

Accanto a Krüger si devono enumerare varî pittori di architetture che rappresentarono con sano criterio realistico le vedute di Berlino. Perfino Johann Erdmann Hummel (1769-1852), che appartiene ancora alla vecchia generazione, seppe dare una certa finezza pittorica alla sua opera che rappresenta la grande conca granitica davanti al Museo di Schierkel. Eduard Gärtner (1801-1877), il più importante di questo gruppo, che alcuni posero accanto al Canaletto per le sue efficaci vedute del castello di Berlino e della città, e specialmente per i contrasti, pieni di effetto, dei piani in luce e in ombra.

Karl Begas, l'antenato della famiglia di artisti omonima: Karl Wilhelm Wach, Eduard Magnus (1799-1872), che studiarono da David e da Gros a Parigi: e fecero dei buoni ritratti, per nulla convenzionali.

Fig. 142. Ad. Menzel: La Fama dei posteri — Ultimo disegno del Künstlers Erdenwallen.

È già stato nominato il pittore di genere Eduard Meyerheim. Contemporaneamente a lui lavorava a Berlino Karl Blechen (1798-1840), a cui, come a Runge e a Friedrich, era balenato il segreto della pittura moderna; e che affrontò con slancio entusiastico il problema della luce. Se non riuscì ad essere pienamente vittorioso, egli non fece meno di tutti i suoi contemporanei; il terreno non era pronto allora per consentire una vigorosa fioritura a questa pianticella.

Adolfo Menzel (1818-1905): doveva riunire in sè tutte le prerogative degli artisti berlinesi sunnominati per dare con l'opera della sua lunga vita la pietra fondamentale del realismo germanico settentrionale. Giudicando rapidamente questo artista, lo si considera quale un narratore meraviglioso dell'epoca di Federico il Grande e quale un osservatore acuto della vita e della realtà; ma studiandolo più da vicino si scorge che Menzel possedeva quasi tutte le qualità dell'arte nuova. Egli ha riunito in un tocco geniale tutti i tentativi di Schadow, Krüger, Gärtner, Blechen, superandoli però di gran lunga (fig. 142).

Già in gioventù egli rivelò di essere uno spirito arguto e originale, dotato di grande spontaneità realistica e di molta attitudine alla buona decorazione. Le incisioni in legno per la storia di Federico il Grande di Kugler (1839-1842) dimostrano un genio straordinario per il disegno. Nello stesso tempo la pittura, che egli affrontò da autodidatta, lo portò a contatto immediato del problema principale dell'arte moderna. Istigato dai più vecchi artisti berlinesi e dallo spirito contemporaneo di

allora e in gran parte da una esposizione delle opere di Constable tenuta a Berlino nel 1845, il suo programma divenne quello di seguire una pittura realistica e di dare il maggior peso alla parte pittorica.

Lo splendido quadro del teatro Gymnase di Parigi nel 1856 può esser considerato il migliore della sua maniera (fig. 143).

Fra i suoi grandi quadri sono specialmente da notare *Il banchetto di Sanssouci* (1850); *Il concerto di flauti* 1852 e *L'assalto di Hochkirch. L'incoronazione di Re Guglielmo I* (1861-65), di enormi proporzioni e fatto a scopo rappresentativo, segna la fine delle sue grandi composizioni e nello stesso tempo l'abbandono dei soggetti storici: Menzel si dedicò, allora, quasi esclusivamente allo studio della vita contemporanea. Egli fu il primo in Germania che rappresentò il mondo moderno sotto tutti gli aspetti e che ha riconosciuto la ricchezza dei motivi pittorici che esso racchiude.

Anche le rappresentazioni dei fatti della corte di Guglielmo I non sono da considerare come racconti storici, ma come documenti di vita contemporanea. Da allora in poi i tentativi esclusivamente pittorici del maestro vanno facendo posto ad una maniera di genere; e la pennellata larga e libera è sostituita da una tecnica più minuta.

L'influenza di Constable cede di fronte a quella del Meissonier e multiple tendenze e varî elementi si incontrano nell'operosità più matura di Menzel. Il colore

Fig. 143. A. Menzel: Rappresentazione al teatro Gymnase. (Berlino, Galleria Nazionale.

Fig. 144. Ad. Menzel: Ristorante all'Esposizione di Parigi 1867 — Berlino, Proprietà privata.

ricorda talvolta ancora la forza sensuale del primo periodo, ma si manifesta più freddo e duro. Tòni armonici e dolci si alternano con una ridda multicolore; si accentua la tendenza per il dettaglio narrativo. Accanto alla grandiosa *Fonderia* (1875); il primo grande quadro di lavoratori tedeschi, si nota una predilezione per la caratterizzazione arguta e sarcastica; lo studio di importanti problemi di luce sparisce di fronte alla virtuosità del maestro nel rendere giuochi di luci movimentate; egli tratta costumi e oggetti storici, vecchie architetture suggestive (fig. 144).

In questo secondo periodo dello sviluppo europeo, Menzel tuttavia non arriva più alle altezze raggiunte nella sua gioventù. E accanto al pittore di quadri ad olio, vediamo allora il maestro dell'acquarello e del gouache (Tavola XII), il disegnatore di schizzi impressionistici, di studî e piccoli quadretti, di figure animali per « l'album [per bambini », il

Fig. 145. K. Piloty: La morte di Alessandro Magno — Berlino, Galleria Nazionale.

Fig. 146. HANS MAKART: TRIONFO DI ARIANNA

Fig. 147. Karl Rahl: L'accoglienza di Manfredo in Luceria — Vienna, Galleria Imperiale.

Fig. 148. Gabriel Max: Due sorelle — Berlino, Galleria Nazionale.
(Dall'Opera Esposizione di Arte tedesca, Berlino, 1906).

Fig. 149. Carl Becker: Otello.
(Fot. della Società Fotografica di Berlino).

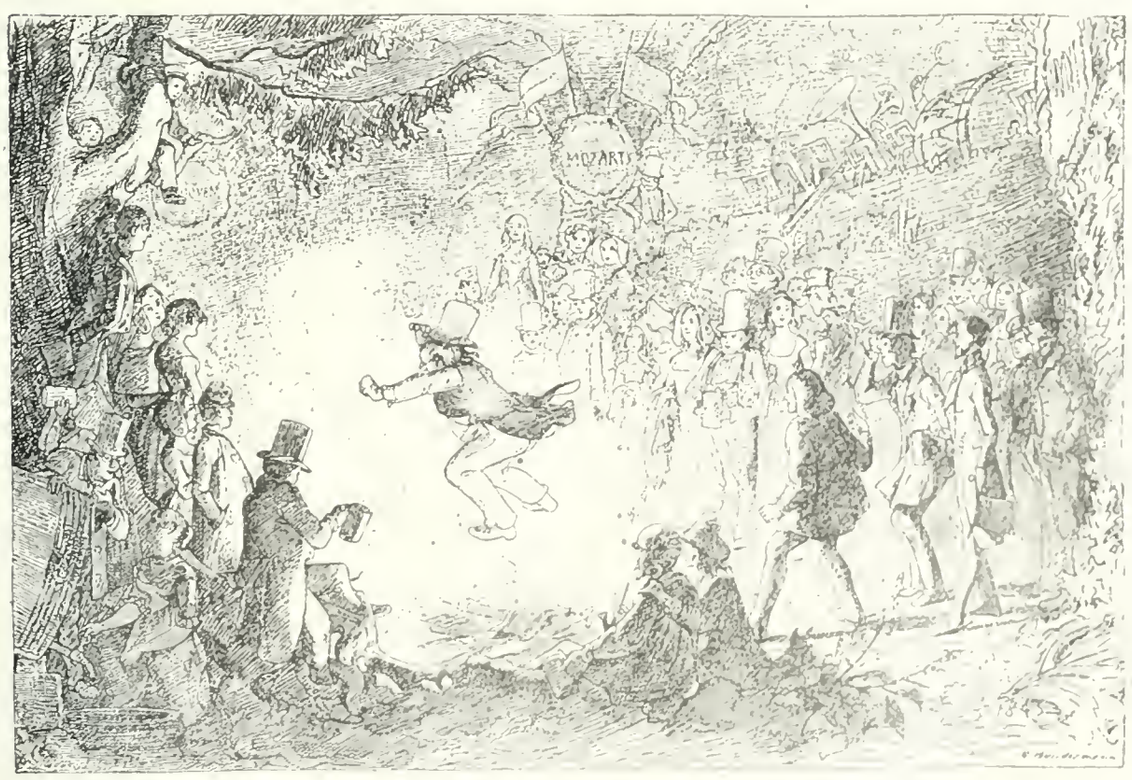



Fig. 150. Carl Spitzweg: Fes.e li S. Giovanni (disegno).

riproduttore di quanto esiste sotto il sole, il maestro del bianco e nero il « graffista », l'incisore, il litografo. Menzel si svela un'individualità artistica completa, che ad onta dei suoi difetti merita un posto eminente nell'ultimo periodo della storia dell'arte tedesca.

Le nuove tendenze esposte finora si arrestarono però a questo punto; la tanto desiderata « evoluzione di modernità » si fermò: mancava la coltura richiesta per quello sviluppo.

La « grande pittura » di soggetto storico-letterario rimaneva padrona della situazione. Essa era più accessibile al pubblico per l'interesse del contenuto e per l'imitazione della tecnica degli antichi maestri. I giovani tedeschi andarono a cercare il colore per i loro esangui cartoni di maniera accademica a Parigi, ad Anversa, a Bruxelles; era indispensabile di chiamarsi: « pittore storico » per esser messo in vista nella rubrica degli artisti tedeschi — chi descriveva la vita d'attualità era classificato: « pittore di genere » e passava in seconda linea. L'esponente di questa pittura storica ravvivata da qualche elemento moderno fu Karl Piloty (1826-1886).

Fig. 151. L. Knaus: Il primo guadagno (disegno). (*Gazette des Beaux-Arts*).

Il suo trionfo incominciò con la « Fondazione della lega cattolica ». Nel 1852 il giovane artista era stato ad Anversa e a Parigi; e suo còmpito fu da allora di introdurre uno studio severo di realismo, per le esteriorità e per il colore, nella pittura storica. Egli era un vero figlio del secolo scientifico: egli approfondiva lo studio dei dettagli, dei mobili, degli arredi, dell'architettura, degli ornamenti e dei costumi che dovevano tutti essere di esattezza storica. A questo modo il suo realismo si limitava ad essere un « realismo scenico ». Inoltre egli avvinceva il pubblico con la scelta di soggetti che si aggiravano sempre sui fatti sensazionali del passato. Con tecnica piena di maestria, ma con gusto piuttosto triviale, egli dipinse *Seni vicino alla salma di Wallenstein*, *La sentenza di morte di Maria Stuarda*, *Nerone all'incendio di Roma*, *Galilei in carcere*, *L'assassinio di Cesare*, *La morte di Alessandro Magno* (fig. 145).

La fama di Piloty, che fece di Monaco nuovamente il centro dell'arte tedesca, si divulgò con grande rapidità. Ogni suo quadro formava il « clou » d'un'esposizione. Nel 1856 divenne professore all'Accademia della sua città natale, Monaco,

Fig. 152. Franz Defregger: Benedicite. (Fot. F. Hanfstaengl.

Fig. 153. Anton Burger: Paesaggio a chiaro di luna.

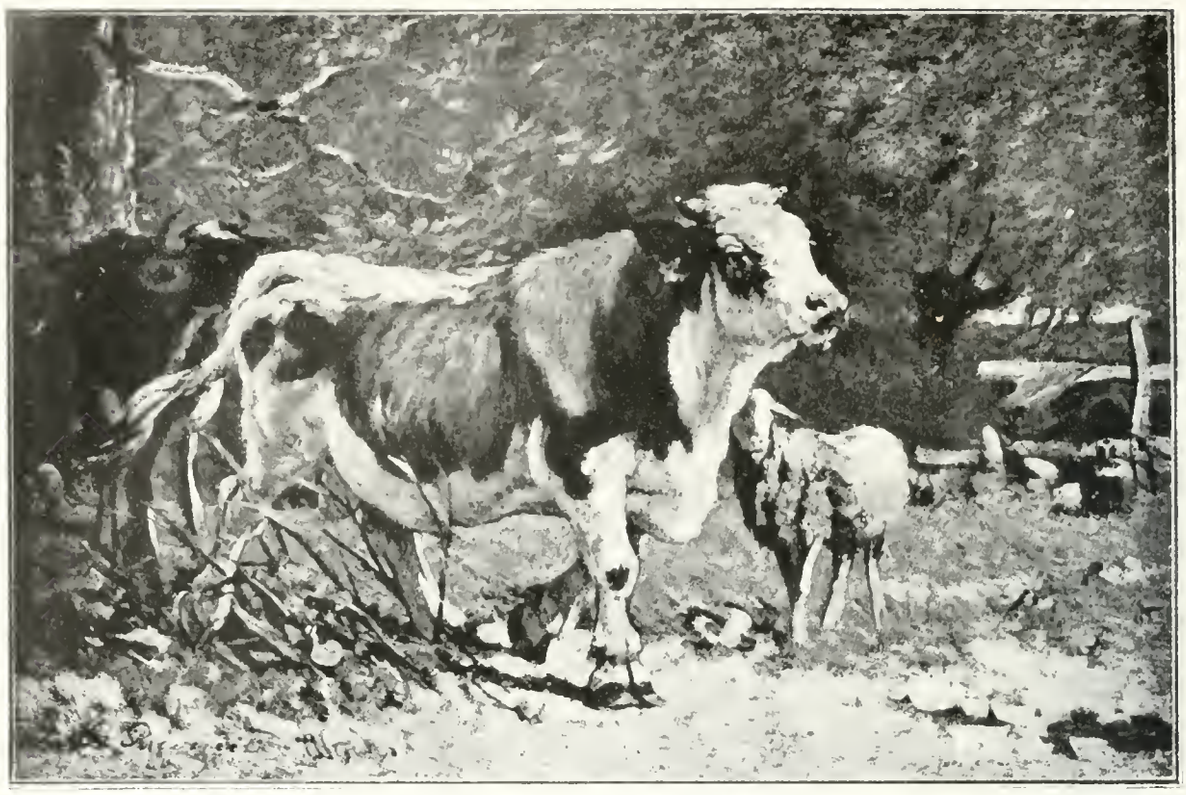


Fig. 154. R. Burnier: Il toro.

Fig. 155. Fritz Werner: Trattenimento divertente — (Da una incisione originale dell'artista).

che egli più tardi diresse dal 1874 fino alla morte, ed ebbe un grande stuolo di allievi.

Makart, Marées, Gabriel Max, Defregger, Lenbach, Leibl furono suoi scolari e s'intende che la maggioranza seguiva da vicino la sua arte storica. Molti suoi contemporanei ebbero allora dei buoni successi, ma solo pochi nomi si sono conservati accanto a Piloty. Sono da ricordare: Emanuel Leutze (1816-1868), Alexander Liezen Mayer (1839-1898), Max Adamo (1837-1901), Wilhelm Lindenschmit (1829-1895).

Il miglior rappresentante del risorto colorismo era Hans Makart (1840-1884); egli pure un allievo di Piloty. I suoi quadri attiravano il pubblico; essi erano una mostra di vesti sfarzose e pesanti tendaggi, di stendardi fluttuanti e molli cuscini, di abbaglianti marmi e

Fig. 156. August von Pettenkofen: Nella Punta — Magdeburgo, Proprietà privata (un secolo di arte cristiana).

Fig. 157. Rudolf von Alt: La bella fontana a Trento

lucenti corpi femminili; di fiori e frutti e coppe d'oro; le sue opere vogliono essere decorative, agire sui sensi, eccitare il piacere di vivere (fig. 146). I veneziani Tiziano, Paolo Veronese sono i suoi modelli, ma in tutte le sue opere i colori hanno col tempo perduto la loro lucentezza ed ora vediamo quanto superficialmente egli lavorasse. Le sue opere di minor dimensione denotano però ancora la sua maestria coloristica.

L'apparizione di Makart troncò a Vienna la padronanza esercitata dalla scuola di Karl Rahl (1812-1865) che negli anni '50-60 faceva la parte d'un Wilhelm von

Fig. 158. Eduard Schleich: Sul lago di Cherm — Lipsia, Museo Civico.

Kaulbach in Austria, dipingendo decorazioni storico-allegoriche di grandi dimensioni (fig. 147). Anche le decorazioni di Hans Canon (Johann von Straschiripka, 1829-1885) ricordano le composizioni di Kaulbach. E' da ricordare anche il boemo Gabriel Max (nato nel 1840) che dipinse dei piccoli quadri di grande sentimento intimo e di grande lucentezza di colore. Questa tendenza si accentuò quando Max si dedicò allo studio delle teorie antropologiche di Darwin e di Häckel, alle ricerche psicologiche, alle prove spiritiche e d'ipnosi (fig. 148).

Otto von Faber du Faur (1828-1901) appartiene ai più fini artisti della scuola monacense del Piloty. Egli e Viktor Müller (1829-1871) di Francoforte andarono a compire i loro studî in Francia. Delacroix ebbe la maggior influenza su quest'ultimo che, come il maestro, sceglieva di preferenza dei soggetti shakespeariani.

La Germania settentrionale non può enumerare tante personalità per quello

che riguarda il movimento coloristico, come la Germania meridionale. Ma anche a Berlino facevano il possibile per migliorare la tecnica pittorica sull'esempio dei Francesi. Quasi tutti gli artisti vissuti a Berlino intorno alla metà del secolo erano stati a Parigi e anche la minoranza rimasta in patria subiva, attraverso di loro, l'influenza francese.

Lo storico della scuola berlinese è Julius Schrader (1815-1900) che dipinse *L'addio di Carlo I alla sua famiglia prima dell'esecuzione*, *La morte di Eleonora*, *Milton e sua figlia*, e altri — meglio di tutto però egli riuscì nel ritratto. E' bene

Fig. 150. A. Lier: Paesaggio.

di ricordare Gustav Richter (1823-1884), Rudolf Henneberg (1825-1876), Carl Becker (1820-1900, fig. 149); Gustav Spangenberg (1828-1891), Eduard Hildebrandt (1817-1868), Wilhelm Gentz (1822-1890).

Accanto alla pittura storica, la pittura di genere trovava buona accoglienza fra il pubblico; essa era più atta a divertire che a istruire e corrispondeva al teatro di quel tempo, dove godevano fortuna la commedia borghese e popolare e la farsa. Si risente distintamente l'influenza letteraria nelle rappresentazioni in arte di scene rurali e di villaggio. Heinrich Bürkel di Monaco si mise a capo dei pittori di villaggio tedeschi. Essi studiavano specialmente la natura della Foresta Nera, della Baviera, del Tirolo. Fu una conseguenza naturale che questo genere d'arte si

sviluppasse maggiormente a Monaco, dove affluivano gran numero di persone nel loro costume nazionale.

Emerse Hermann Kauffmann, lo seguì Karl Enhuber (1811-1867), ma più importante di tutti fu Carl Spitzweg (1808-1885); il quale ricorda ancora un po' il romanticismo nella sua predilezione per le piccole città tedesche, dalle viuzze strette, dalle alte torri, dai cortili chiusi; ma egli si manifesta già compreso di realismo (fig. 150).

In quell'epoca l'aneddoto prese gran parte nella pittura di genere; e notevole in questa maniera è Ludwig Knaus (1829-1910) uscito dalla scuola di Düsseldorf; egli si dedicò allo studio degli Olandesi, ma la sua finitezza tecnica è dovuta ad un lungo soggiorno a Parigi. Nel 1855 un critico francese diceva: « Nella persona del signor Knaus è contenuto tutto il talento della Germania ».

Difatti Knaus ha contribuito molto a rialzare in Germania il gusto coloristico, o quella cura dei particolari che non esclude l'effetto d'insieme. Questo sarà sempre il suo maggior merito, molto più di quello attribuitogli dai suoi contemporanei che apprezzavano più di tutto il contenuto ironico e umoristico dei suoi quadri. Godettero difatti di un'incomparabile popolarità il suo *Principe del villaggio*, il *Primo guadagno*, la *Saviezza salomonica*, le *Nozze d'oro* e *Sua Altezza in viaggio* (fig. 151).

Meno umoristico e ironico e anche meno abile come pittore è Benjamin Vautier (1829-1898), ma anch'egli si mantiene nello stesso genere di Knaus.

Franz Defregger (nato 1835), il celebre maestro del quadro di genere e del racconto del villaggio, ci riporta ancora a Monaco. Nato da contadini nella Pusteria, egli entrò nello studio di Piloty. Purtroppo i suoi primi lavori, pieni di spontaneità e di freschezza nel rendere la vita dei contadini e le loro sembianze, differiscono molto da quelli eseguiti in seguito. Questo figlio del popolo divenne troppo bene e troppo presto cittadino e si abituò a considerare la sua patria con gli occhi del turista che va a passare l'estate in montagna. Ciò non toglie che dalle sue opere spiri un sano umorismo non privo di fàscino (fig. 152).

Seguono Mathias Schmid (nato 1835), E. Kurzbauer (1840-1879), Hugo Kauffmann (nato 1844) figlio di Hermann Kauffmann, Wilhelm Riefstahl (1827-1888), Eduard Grützner (nato 1846).

Contemporaneamente a questa operosità si faceva strada una nuova tendenza influenzata dai progressi coloristici dell'estero. I romantici francesi col loro « paysage intime » attiravano l'attenzione e specialmente quella degli artisti di Francoforte, ove Philipp Veit e Eduard von Steinle avevano seminato il germe « nazzareno » intorno al '30.

A questo modo continuò per lungo tempo il genere romantico non senza un sempre più manifesto avvicinamento alla natura. Sono da ricordare, fra i più valenti artisti dedicatisi ai più varî generi di pittura: Jakob Becker (1810-1872), Anton Burger (1824-1905; fig. 153), Angilbert Göbel (1821-1882), Peter Becker (1828-1904), Jak. Fürchtegott Dielman (1809-1885), Peter Burnitz (1824-1886), Otto Scolderer (1834-1902), Adolf Schreyer (1828-1899), Teutwart Schmitson (1830-1863); Friedrich Karl Hausmann (1825-1886).

Non soltanto a Francoforte, ma in tutta la Germania, ci furono in quell'epoca artisti che tendevano in qualche modo ad una pittura realistica, ad un'arguta semplicità e ad un colorito semplice ed armonico. Sono da enumerare: Ludwig Hugo

Becker (1833-1868), Richard Burnier (1820-1884; fig. 154), Theodor Schütz (1830-1900), Rudolf Koller (1828-1905), Valentin Ruths (1825-1905), Fritz Werner (1827-1908; fig. 155), Karl Steffeck (1818-1890).

In Austria furono notevoli: Rudolf von Alt (1812-1905, chiamato il Menzel austriaco (fig. 157), suo padre Jakob Alt (1789-1872) e Friedrich von Friedländer (1825-1899). Un passo poderoso fu fatto da August von Pettenkofen (1822-1889) che si avvicinò presto alla scuola francese e particolarmente a Meissonier (fig. 150).

Lo studio del paesaggio intimo francese e dell'armonia dei toni nel colorito trovò finalmente una grande espressione a Monaco, dove Christian Morgenstern aveva preparato il terreno basandosi sugli insegnamenti danesi. Emersero Eduard

Fig. 160. Adolf Stäbli: Casa di contadini con minaccia di temporale.

Schleich d. A. (1812-1874; fig. 158), Anton Teichlein (1820-1879), Adolf Lier (1826-1882; fig. 159), Adolf Stäbli (1842-1901; fig. 160). Ma accanto a tutte queste figure stava già un potente gruppo di personalità che dovevano racchiudere nella forza del loro genio tutta la tendenza dell'epoca e preparare nuovi e più grandi fini all'arte tedesca. Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans de Marées lavoravano già; e a Monaco, il centro dell'attività artistica, Wilhelm Leibl si unì agli altri tre nel porre la prima pietra della pittura moderna in Germania.

## V. — LO STILE STORICO NELLA PLASTICA, NELL'ARCHITETTURA E NELL'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE.

Intorno alla metà del secolo XIX « arte storica » era diventata « la parola d'ordine » della pittura. Arte storica nel doppio e triplo senso della parola, perchè tanto sostanzialmente che tecnicamente, nella scelta dei soggetti come nella maniera della composizione come nel colorito, gli artisti ricorrevano volentieri al passato.

Ma la pittura, che è fra le belle arti la più suscettibile di movimento, fu la prima a volgersi verso nuovi ideali: la plastica e l'architettura, come l'arte applicata, destinate naturalmente ad uno sviluppo più lento, restarono ancora per decennî nel dominio dello stile storico.

Il Classicismo aveva riportato l'arte verso l'antichità, il Romanticismo l'aveva rivolta verso il Medioevo. Ma tutti e due questi movimenti furono sopraffatti dal nuovo interesse che si risvegliava intorno al Rinascimento, e che incominciò a farsi sentire un po' da per tutto intorno al 1850. Ma il movimento delle tendenze artistiche

Fig. 161. J. B. Carpeaux: Flora.

non si arrestò neppure qui. L'epoca ben nutrita di studî sulla storia dell'arte volle utilizzare le sue nuove conoscenze; e, dal Cinquecento, si volse a quel Barocco che prima aveva tanto disprezzato, spingendosi anche, in seguito, a fare un ultimo passo verso il Rococò.

A questo modo il secolo XIX passò complessivamente in rapida corsa attraverso tutte le fasi di sviluppo dei secoli passati fino all'intermezzo storico della rivoluzione francese; finchè, sempre più carico di cognizioni storiche, si vide trascinato in una ridda pazza di eclettismo senza scrupoli, a cui reagì soltanto il movimento di salvazione del 1890.

La plastica ebbe a soffrire meno di tutte le arti di questa inquietudine generale. La netta delimitazione nell'attività scultoria, la natura astratta dell'arte della

forma pura, esclude la possibilità di quei profondi rimescolamenti a cui le altre arti sono esposte. A questo si aggiunge che la ripresa degli ideali antichi doveva fare proprio in questo campo la maggiore impressione. La plastica degli antichi presenta una tale ricchezza di opere in cui anche le ultime leggi di quest'arte sono espresse con la maggiore maestria, che la loro influenza non può mai completamente svanire. L'ammirazione per i Greci rimane quindi ferma attraverso tutti i mutamenti.

Fig. 162. Eugène Guillaume: Matrimonio romano.

si può dire che alla fine del secolo XIX lo studio dell'antico agì ancora una volta con forza rinnovata su di una generazione di scultori che pure avevano idee completamente moderne. Ma il classicismo com'era inteso e trattato nelle Accademie era ben diverso del grecismo che si rivela all'occhio scrutatore dell'artista. Là dentro, appena un numero limitato di elementi era studiato e considerato in mezzo all'incomparabile ricchezza di vita di cui dispone la plastica degli antichi: ed era, per di più, stretto in un sistema rigido di dogmi che doveva alla fine portare all'inaridimento dell'attività artistica, e ad una vuota convenzionalità.

Contro questo sistema si volse l'arte plastica della generazione più giovane, tendente alla plastica più movimentata e più viva del Rinascimento; ora ricorrendo a quella opulenza di forme e linee che avevano osato i secoli XVII e XVIII; ed ora alle proprie esperienze acquistate con lo studio diretto della natura.

La Francia fu la più forte in questa lotta contro la dogmatica tirannia del classicismo. Senza dubbio il numero di illustri nomi di scultori che essa può mettere sulla bilancia è straordinariamente grande; e l'ammirevole coltura artistica del popolo francese ha forse il suo maggior esponente in quel deciso sentimento verso le forme più agili e mosse e verso un gusto più moderno che sono proprî alle forme artistiche delle sue opere plastiche. Come nel campo della pittura, anche nella scultura i più forti impulsi che si ripercuotevano poi da per tutto, partirono, durante il secolo passato, da Parigi. Ma del resto, anche il classicismo francese si distinse per quella stessa profonda conoscenza tecnica che la pittura della scuola di David tramandò ai posteri. Il lavoro coscienzioso e « fatto su proprie esperienze » salvò il classicismo dal cadere completamente nel dominio dell'imitazione.

Fig. 163. L. E. Barrias: Il giuramento di Spartaco.

E tuttavia fu sempre un'arte che in qualche modo era arte d'imitazione quella che si era andata formando e che esercitava il suo predominio nell'arte ufficiale. Le « forme classiche » rimasero ancora per decennî il « credo » dell'Accademia; e ad esse doveva inchinarsi e uniformarsi tutto l'insegnamento. Per decennî i temi del « prix de Rome », l'abituale soglia d'entrata degli scultori francesi nel regno della gloria e della fama, si aggiravano nelle stesse orbite. Ma dovendo i giovani, ciò nonostante, lavorare seriamente e coscienziosamente, anche questa forza conservatrice ha indiscutibilmente avuto qualche buon risultato. Senza le basi che erano loro date con questo rigore scolastico, la maggior parte di quegli artisti che più tardi si scostarono dalla « gran madre », non avrebbero mai potuto iniziare la lotta contro di essa. Eugène Guillaume (nato nel 1822) dimostrò innanzi a tutti di quale nobile produzione sia stato capace l'accademismo francese.

Fig. 164. H. Chapu: Giovanna d'Arco — Parigi, Luxemburg.

Le sue rappresentazioni del mondo romano — specialmente le sue opere principali: i busti dei Gracchi e il gruppo *Matrimonio romano* (fig. 162) — hanno, nella fiera severità delle linee, dei lineamenti umani e dei panneggiamenti, una specie di freddo orgoglio che è pieno di fascino. Questo convinto seguace del classicismo, che per la sua posizione ufficiale ebbe una grande preminenza sugli artisti francesi, si è irremovibilmente tenuto, durante la sua lunga attività di varî decennî, ai principî artistici cui si era informata la sua età giovanile. Anche i suoi ritratti, come la testa intelligente dell'arcivescovo Darboy, hanno sempre quella seria e posata tranquillità a cui egli era stato educato. Jean Joseph Perraud (1819-1876) si aggirava nello stesso ambiente: il suo gruppo *Dramma lirico all'Opera di Parigi* dimostra ancora lo schematismo dell'elemento piramidale, mentre la sua *Fanciullezza di Bacco*, che fu molto ammirata all'Esposizione mondiale del 1867, dimostra già il passaggio a linee alquanto più vivaci. Lo stesso si deve dire per Hippolyte Moulin (nato 1832), il cui Mercurio con la sghignazzante Erma d'un fauno (*Il segreto di regioni superiori*) fa quasi dimenticare per la felice movimentazione la provenienza dal solito motivo, e per Aimé Millet (1819-1891) a cui l'Opera deve l'*Apollo* della sua cupola. Passando poi ad un cerchio di artisti più giovani, è da ricordare Louis Ernest Barrias (1841-1905) il cui *Giuramento di Spartaco* (fig. 163), nel giardino delle Tuileries, svela una straordinaria maestria nel modo di trattare il nudo: egli si avvicina al movimento patetico nel monumento colossale a Victor Hugo. Questa tendenza incominciò poi ben presto a prendere una parte preponderante nella scultura francese, alla quale non fu ignota la delicatezza con cui lavoravano i grandi maestri del secolo XVIII.

Il formalismo accademico era minacciato nella sua supremazia specialmente da due parti: dalla scuola di Francois Rude, che continuando il realismo di Houdon tentava di introdurre nella plastica un senso di vita moderna attraverso un più stretto avvicinamento alla natura, e da un gruppo che si manteneva alquanto più discosto basandosi sulle dure forme del primo Rinascimento italiano e che contrappo-

neva il posato ed inspirato stile del Quattrocento all'imitazione, divenuta puramente esteriore, dell'antico. Carpeaux e Dubois sono i due grandi maestri di questo movimento. Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875) appartiene alle più forti personalità che abbiano avuto un notevole posto nella storia della scultura francese. Oltre ad avere un temperamento scintillante, sovrabbondante di vitalità e di forza creatrice, egli era dotato d'una sana sensualità; e una volontà ferrea lo rendeva capace di imporre il suo genio all'ignoranza delle masse e alle dispute volgari degli artisti minori. Per l'insegnamento avuto da Rude, David d'Angers e Duret, Carpeaux si dedicò presto ad un intenso studio della natura e a tendenze realistiche che egli cercò di esprimere, prima sull'antica « piattaforma romana » e ancora senza gran sicurezza di se stesso, nel suo (allora famoso) *Pescatore napoletano*, e nel gruppo di *Ugolino*, adesso esposto nel giardino del Luxembourg. Ma nell'alto rilievo del padiglione di *Flora*, (fig. 161), il cui maggiore gruppo allegorico dimostra ancora tarde influenze italiane, egli ha ritrovato se stesso.

In questa incantevole figura della sorridente Dea dei fiori, che tende le braccia sopra paffuti e allegri putti nudi, vive già il ritmo affascinante delle linee e delle forme che trionfa poi nel capolavoro di Carpeaux: il gruppo della danza per il nuovo edificio dell'Opera di Garnier, compiuto nel 1869. Mai la smodatezza « baccantica » del movimento è stata rappresentata plasticamente con tanta maestrìa, nè l'estasi del piacere sensuale ebbe mai un'espressione di tale arditezza e, ad un tempo, di tale grazia. Quelle belle figure di giovinette che attorniano in danze orgiastiche lo snello dio della danza sono sature di ebbrezza e di oblio. Con tutto ciò la libera composizione del gruppo, tanto nella costruzione, quanto nell'esecuzione e nel giuoco di contrasti delle linee, appare mirabilmente complessa e l'apparentemente libero ordinamento delle figure risulta guidato dal più maturo intendimento artistico. Oggi non comprendiamo più le proteste che quell'opera suscitò in nome della morale; e che non riuscirono però a toglierle il suo posto. Anche nella seconda grande creazione di Carpeaux, la fontana nel giardino del Luxembourg con le quattro parti del mondo che sostengono simultaneamente un globo terrestre, le armonie ritmiche dei ben

Fig. 165. Paul Dubois: La Pulcella.
(*Gazette de Beaux-Arts*).

accordati movimenti e la vita calda e prorompente nei corpi splendidamente modellati delle nude reggitrici del globo sono piene di fascino.

Non a torto si trovò che in queste esaltazioni della bellezza femminile e nell'esuberante gioia di vivere stava un riflesso dell'orgia dello Champagne di quel secondo impero »; al quale, coi suoi caratteristici busti degli uomini più illustri e alle donne più affascinanti, si può ben dire che l'autore abbia eretto un monumento immortale. Ma la raffinatezza d'un'epoca di coltura decadente si confonde in lui con una gioia di vivere ingenua e tutta pagana a cui la forza creatrice della sua mano seppe dar forma ed espressione.

Fig. 160. Emanuel Frémiet: Elefante.

Auguste Caïn (1822-1894) fu pure uno scolaro di Rude. Più tardi egli assunse la sua discendenza da Barye diventando scultore di animali e passando da rappresentazioni di piccolo formato a gruppi drammaticamente movimentati di fiere selvagge. Le sue aquile e i suoi avvoltoi, i leoni e i cinghiali, le tigri e i coccodrilli che lottano per l'esistenza e per la preda sono di una verità magnifica. Anche il monumento del Duca Carlo di Braunschweig a Ginevra, creato da Caïn, che porta la statua equestre del Duca stesso, sopra un alto basamento, è decorato da figure colossali di leoni e grifoni in marmo rosso.

Henri Chapu (1833-1891) sta in connessione con Carpeaux perchè ambedue frequentarono la scuola di Duret e anche per la naturalezza delle loro figure. Ma Chapu aveva anche studiato da Pradier ed aveva acquistato il gusto delle squisite finezze e delle linee piacevoli e graziose da quel grande maestro delle leggi este-

tiche; e il suo talento delicato vi si attenne fedelmente per tutta la vita. La figura in alto rilievo *Il pensiero* sulla pietra funeraria della contessa d'Agoult, la figura della gioventù che porge la corona d'alloro al monumento di Henri Regnault nell' « Ecole des Beaux-Arts », la ninfa morente Clitia e lavori consimili lo rivelano maestro nel modellare corpi femminili belli e giovani e drappeggi di vesti soffici. E' significante che egli ha rappresentato *Giovanna d'Arco* non come un'amazzone, ma come una pastorella di Domremy, inginocchiata e innalzante una preghiera fervida e inspirata al cielo, verso cui volge lo sguardo (fig. 164).

Quest'opera di Chapu, al Museo del Lussemburgo, ha divulgato prima di ogni altra la fama dell'artista. Dovunque furono messi dei gessi e delle copie dell'opera, perfino nel campo Orsted di Kopenhagen; dove la figura solenne di questa devota fanciulla che sta diventando cosciente della sua missione eroica, traspare nel verde degli arbusti. Sono meno conosciuti i monumenti di Chapu, fra cui emerge quello dell'avvocato Berryer nel palazzo di giustizia a Parigi. Il rappresentare Giovanna d'Arco quale guerriera giovanile era un tema che corrispondeva interamente allo spirito di Paul Dubois (1829-1905) che dal classicismo si rifugiò nel mondo delle più austere forme del '400.

Fig. 167. Em. Frémiet: Velasquez — Parigi.
(*Gazette de Beaux-Arts*).

La flessuosa figura della giovinetta rivestita d'un'armatura di ferro sul cavallo di battaglia che sta per incedere superbamente (a Reims e a Parigi), il suo viso sottile con lo sguardo estatico rivolto all'in su, il gesto angoloso del braccio che tiene la spada come un sacro emblema, tradiscono manifestamente l'entusiasmo con cui Dubois approfondì lo studio del primo Rinascimento (fig. 165). Davanti al suo *San Giovanni bambino*, con cui egli debuttò al Salon nel 1861, si pensa al Donatello; davanti al suo monumento equestre del Connestabile di Montmorency a Chantilly si pensa al Verrocchio; si ricordano i ritratti di pittori italiani del secolo XV, davanti al suo bronzo argentato di cantori fiorentini; e tornano alla memoria le opere architettoniche e scultorie del basso e alto Rinascimento, davanti al colonnato aperto del suo monumento funebre per il generale de la Moricière nella cattedrale di Nantes, fra le cui figure di bronzo agli angoli del sarcofago si trova il gruppo divenuto famoso della Carità

coi suoi figli. In tutte queste opere egli ha rievocato le invisibili tenerezze degli antichi maestri a cui Dubois si era avvicinato durante il lungo soggiorno in Italia.

Anche la fine figura di *Eva*, il *Narciso* del Lussemburgo, i busti bronzei dei pittori Bonnat e Baudry, le teste di Gounod, Pasteur e altri stanno nella corrente di quest'arte matura che tempera la fiorente ricchezza dell'ispirazione individuale con un ragionevole senso delle forme e che obbedisce alle leggi della serenità plastica.

Fig. 168. H. Gasser: La donna del Danubio
Vienna, Giardino Civico.

L'arte di Dubois, che si ammira meglio che altrove nella glittoteca Jacobsen-Ny-Karlsberg di Kopenhagen, non ha niente di esageratamente innovatore, ma il suo profondo intendimento dei problemi della forma ed il suo gusto compito ha creato opere la cui bellezza non perderà mai il suo valore.

Altri notevoli artisti francesi sono: Eugène Delaplanche (1836-1891), scolaro di Duret, che ricercò naturalezza d'espressione nella sua *Eva dopo il peccato* (Luxembourg).

Emanuel Frémiet (1824-1910), proveniente dallo studio di Rude, si dedicò dapprincipio, come Caïn, alla plastica di animali (fig. 166). Nella sua fecondissima attività si dedicò poi a modellare statue equestri — sono notevoli il monumento a Giovanna d'Arco sulla piazza delle Piramidi a Parigi, quello di Velasquez davanti alla colonnata del Louvre (fig. 167) ed il *Condottiero gallo*. — Il realismo di Frémiet è qualchevolta di una bravura superficiale: ma la stupefacente conoscenza del corpo umano e animale dà una forte individualità artistica alle sue opere.

La Germania aveva poco da contrapporre alla ricchezza dei talenti plastici della Francia. La sua liberazione dal dogma classico avvenne in modo molto più lento. Il culto romantico per il passato germanico ebbe pochi riflessi nella plastica; il fàscino dell'Antichità era troppo potente per cedere alle ingenue sculture del Medioevo. Gli artisti, non dimenticando che Thorwaldsen — il grande pagano — aveva accademicamente rappresentato Cristo e gli Apostoli, si attenevano strettamente ai precetti accademici anche se si trattava di rappresentare opere di carattere religioso.

Tutti gli scultori seguirono l'esempio: e soltanto pochi tentarono di salvare

dalla dimenticanza alcuni pochi tratti dei vecchi xilografi e scalpellini medioevali — come ad esempio Wilhelm Achtermann (1799-1884) della Vestfalia. Ebbe maggior successo la fusione di un classicismo attenuato, di un docile rinascimento e d'un modesto realismo portato in moda dagli scolari di Rauch a Berlino e di Rietschel a Dresda. A Berlino lavorava in questo spirito Ferdinand August Fischer (1805-1866), il creatore dei gruppi guerrieri sulla piazza della Belle Alliance, e più tardi

Fig. 169. K. Zumbusch: Monumento a Beethoven.

Rudolf Siemering (1835-1905), conosciuto per il fregio *Germania 1871* e per il monumento all'oculista Graefe a Berlino. A Monaco, presso Schwantaler si nota Max Widnmann (1812-1895). A Vienna i numerosi discepoli dell'accademico Franz Bauer (1797-1872) fra cui specialmente il coniatore di medaglie Josef Daniel Böhm (1794-1865). Inoltre sparsi un po' dappertutto: Hans Gasser (1817-1868): la *Donna del Danubio* a Vienna (fig. 168); Anton Fernkorn (1813-1878): statua equestre dell'arciduca Carlo a Erfurt; Kaspar von Zumbusch (1813): monumenti a Maria Teresa, Beethoven (fig. 169), e Radetzky a Vienna; Otto König (1838); Ernst

von Bandel (1800-1876): monumento di Arminio nella Foresta di Teutoburg; Joseph Kopf (1827-1903): ritratti; Konrad Knoll (1829-1899): la fontana dei pesci a Monaco; Robert Diez (1844): *Il ladro di oche*, fontana a Dresda fig. 170.

Tutti questi artisti però non risolvettero il problema: il movimento più efficace venne da Berlino dove alcuni dei più anziani discepoli di Rauch si erano opposti alle regole convenzionali; fra questi Theodor Kalide (1801-1863): la *Baccante avvinazzata* sopra una pantera nella Galleria Nazionale; Wilhelm Wolff (1816-1887): sculture di animali.

Ma l'innovatore uscì dalla schiera della nuova generazione: Reinhold Begas (1831-1911). Egli ricorse coraggiosamente, quasi contemporaneamente a

Fig. 170. R. Diez: Il ladro di oche — Dresda, figura per fontana.

Fig. 171. Reinhold Begas: Susanna nel bagno.

Carpeaux in Francia, al barocco: e portò con questo mezzo un sangue nuovo nella plastica tedesca. Non era facile di ricorrere in quel tempo all'arte del sec. XVII e del sec. XVIII, giacchè niente era più disprezzato del rococò e del barocco da quando era sorto il classicismo. Begas sentiva ripugnanza per il carattere vuoto della plastica accademica; egli anelava alla vita e al movimento. Figlio d'un'epoca storica, egli cercava uno stile storico. A Roma, dove egli si trovava in compagnia di artisti che si potevano dire « ricercatori del nuovo » (Feuerbach, Böcklin, Marées, Lenbach, Allgeyer), egli imparò ad apprezzare l'arte tarda italiana. Non sapeva capire perchè fino a Bernini la tradizione fosse sacra e da Bernini in poi disprezzata; perciò egli approfondì lo studio di quel periodo che va dal tardo rinascimento fino al barocco.

Tuttavia Begas non seppe sempre tenersi in questa via: egli fu un notevolissimo artista quando modellava statue o gruppi decorativi, quando creava forme femminili (*Venere che consola Amore piangente, Pan che acquieta Psiche abbandonata, La ninfa che monta sul dorso del centauro, Susanna nel bagno* (fig. 171); oppure, quando doveva formare figure allegoriche soprannaturali; o personificare i fiumi o la pace, la concordia o la gloria; oppure rappresentare personaggi illustri. Con queste leggiadre creazioni, e poi col gruppo d'animali per il mattatoio di Budapest,

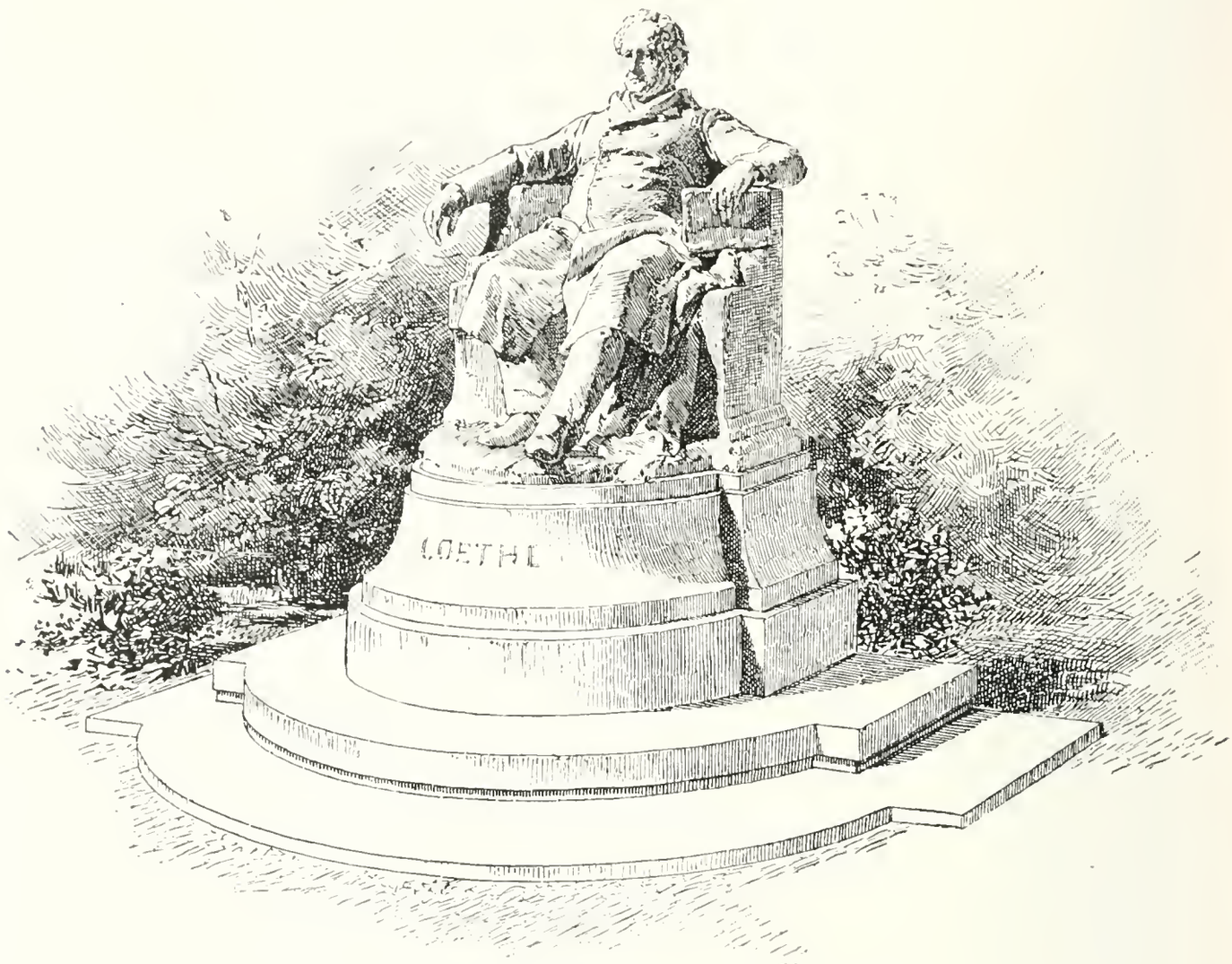



Fig. 172. E. Hellmer: Bozzetto per il monumento a Goethe.

con l'attico condotto con ispirito barocco, della nuova Borsa di Berlino, coi busti di Moltke, di Bismarck e sopratutto di Menzel; e anche con la fine figura del monumento a Schiller (1863-1871), e con la personificazione del dramma della lirica e della filosofia e della storia, egli ottenne straordinarî successi.

Però, comparando le voluminose creazioni monumentali a cui va unito oggi in prima linea il suo nome, egli va lodato per i suoi belli e vivi particolari; perchè, come molti altri grandi talenti dell'arte tedesca in quell'epoca, egli non riuscì a dare alla sua arte un'impronta nuova e personale.

Ma se questo maestro era ricorso al barocco per dare più naturale freschezza alla sua maniera, la maggior parte dei suoi seguaci considerarono questa nuova ma-

nifestazione come uno stile storico nuovo, e si misero senz'altro a copiarlo. Ora occorreva invece che una nuova vita, fatta di movimento e di passione, venisse a ravvivare la plastica. Begas aveva preso lo slancio con focosa genialità, ma non raggiunse la mèta e gli altri erano troppo pesanti per seguirlo. Soltanto Viktor Tilgner di Vienna (1844-1896) gli può esser messo a confronto; egli aveva un ingegno più sottile e più grazioso del berlinese, e pari a lui nella caratteristica penetrante e piena di forza dei suoi busti.

Fig. 173. J. Gibson: Hylas e le ninfe. — Londra, Galleria Nazionale. (Mac Coll. XIX Century Art)

I ritratti di Carlotta Wolter, Grillparzer, Bauernfeld e quelli delle piccanti bellezze della società viennese sono di valore duraturo. Prima fra le sue opere monumentali è il monumento a Mozart in cui egli ha intessuto indovinatissimi motivi rococò di carattere viennese. Egli poteva inspirarsi alle ricche tradizioni di un'arte locale e sviluppare da essa organicamente le sue tendenze realistiche; questo vantaggio mancava interamente ai germanici.

L'arte di Edmond Hellmer a Vienna (1850) è pure ricca di elementi barocchi. Sono notevoli il monumento per la liberazione dai Turchi a Santo Stefano a Vienna e la Potenza Nazionale dell'Austria in un angolo della Burg. Il movimento pieno di vivacità che pulsa in queste opere non manca neppure nel monumento a Emilio Schindler, di fine interpretazione, e nella statua di Goethe, la cui bella testa compensa lo spirito un po' borghese della intera composizione (fig. 172). Ricordano ancora Begas l'austriaco Rudolf Weyr (1847) con le sue opere: *La forza navale dell'Austria* sulla Burg di Vienna, il fregio di *Bacco* sul teatro imperiale, e varî altri altorilievi.

Josef V. Myslbek (1848) di Praga riesce bene in soggetti monumentali; sono di lui la *Rassegnazione* al palazzo del Parlamento, il Cardinale Schwarzenberg in

Fig. 174. E. D. Palmer: Il mattino.
(Da un'incisione di Unger).

ginocchio, la statua equestre di San Venceslao. Di Heinrich Natter (1844-1892) tirolese è il monumento ad Andreas Hofer sul Iselberg presso Innsbruck.

La plastica degli altri paesi ha prodotto poche cose notevoli dal 1850 al 1870. Il classicismo di Canova e di Thorwaldsen esercitava ancora la sua influenza in tutta l'Europa: ma si affermava sempre più una ammirazione per la Rinascita italiana. E l'Italia fu ancora la terra promessa degli scultori di ogni nazione; essi formavano colonie internazionali a Roma e a Firenze, donde trasportavano poi di là le leggi accademiche nella loro patria; se pure non preferivano di stabilirsi definitivamente in Italia.

L'Inghilterra che, come vedemmo, aveva preso un posto così importante nella pittura nei primi due terzi del secolo, rimase molto indietro nella scultura. La maniera britannica, in cui il senso della forma è poco sviluppato, non poteva dare un nuovo impulso alla scultura europea; gl'inglesi dovettero contentarsi di imitare più o meno quello che avevano visto all'Estero. Ma i grandi scarseggiavano. Dopo Flaxman soltanto John Gibson (1790-1866) merita di esser menzionato. Nel 1817 egli entrò a far parte dei condiscepoli di Canova e non abbandonò più la città eterna se non per l'annuale visita a Londra. La sua fama si diffondeva ovunque. Le sue opere gentili e piacevoli, come *Amore e Psiche*, *Hylas e le ninfe* (Gall. Nazion. di Londra, fig. 173), *Hero e Leandro*, il monumento sepolcrale per la duchessa di Leicester nella chiesa di Longford, erano conosciute da tutti.

Sono interessanti le sue prove di sculture policrome con cui egli riuscì a dare una buona interpretazione di plastica antica. Soltanto molto più tardi questa sua innovazione trovò favore; ma egli vi perseverò anche dopo la prima sconfitta facendo una statua colorata della giovane Regina Vittoria (1847) a dispetto della disapprovazione dei suoi contemporanei; e

Fig. 175. P. Fedi: Il ratto di Polissena — Firenze.
(Fot. Alinari).

poi altre statue e busti, e sopratutto una figura di Venere tre volte ripetuta. E' pure suo il monumento funerario della Regina al Parlamento. Fu allora che cominciò in Inghilterra la passione dei monumenti pubblici — passione che prese piede più tardi pure nel Continente e che finì col portare tante manifestazioni di cattivo gusto in tanti paesi! Nella cerchia di quegli artisti che si erano messi a servizio di questa passione nazionale soltanto pochi emergono.

Della più vecchia generazione merita nota Francis Chantrey (1781-1842) che modellò il Wellington della Borsa di Londra — dei più giovani l'austriaco Joseph

Fig. 170. V. Vela: Napoleone a S. Elena — Versailles.
(Fot. Braun e C.).

Edgar Böhm (1834-1890) che venne presto a Londra dove produsse molti monumenti fra cui quello di Lord Beaconsfield nella abbazia di Westminster e Henry Hugh Armstead (1828) che cooperò all'orribile Albert-Memorial di Hyde-Park. Ma anche le opere di questi artisti non si elevano al di sopra della mediocrità. Sta già ad un altro livello Alfred George Stevens (1817-1875) che si dedicò molto a lavori decorativi (la sua migliore opera è il camino di Dorchester House). Egli aveva studiato sotto Thorwaldsen a Roma: di lui sono i due leoni davanti al British Museum e il progetto del monumento a Wellington nella cattedrale di San Paolo. Quale insegnante di storia dell'arte a Sheffield egli svolse una considerevole attività.

Anche in America prese piede l'insaziabile mania dei monumenti — l'artista

più in vista è Hiram Powers (1805-1873) che aveva studiato e che morì in Italia. Una figura di Eva e una schiava greca, busti e statue; il monumento a *Daniel Webster* a Boston possono competere con le opere dei numerosi scolari di Canova e Thorwaldsen. Un americano che non studiò in Europa è Erastus Dow Palmer (1817; fig. 174); egli seppe dare un'impronta di spontaneità molto attraente ai suoi lavori.

Nei paesi nordici l'influenza di Thorwaldsen era specialmente potente. La Danimarca non ebbe più voce in capitolo dopo il suo grande maestro e gli scolari di lui. I nomi degli artisti norvegesi la cui fama oltrepassò i confini del proprio paese sono: Hans Michelsen (1789-1859): i dodici apostoli nel duomo di Drontheim, e I. O. Middelthun (1820-1886): ottimi ritratti; e nella Svezia: Johann Niklas Bystörm (1783-1848, uno scolaro di Sergell, morto a Roma, il quale lasciò alcune graziose

Fig. 177. P. C. Clodt: Domatori di cavalli — Pietrogrado, Ponte di Antischkowbrücke.

figure femminili; John Börjeson (1836); Johannes Frithjof Kiellberg (1836-1885): monumento a Linnés a Stoccolma.

Anche il Belgio, che più tardi doveva occupare un posto così importante nella plastica europea, non usciva allora dal solito stile accademico. Matthias Kessels di Maastricht (1784-1836); era bensì stato a Parigi, ma andò poi a Roma ed entrò nell'orbita di Thorwaldsen nel cui studio fece i famosi altorilievi del « Giorno » e della « Notte ». Suo scolaro fu Charles Auguste Fraikin (1819-1893) che divenne poi un reputato maestro — Meunier ebbe da lui i primi insegnamenti — nel suo gruppo *Venere e Amore*, e nei monumenti a Egmont e Hoorn a Bruxelles egli manifestò profonde conoscenze d'arte. Un altro scolaro di Kessels fu Eugène Simonis (1810-1882), il creatore della imponente statua equestre di Goffredo di Bouillon a Bruxelles.

Willem Geefs (1806-1883); esplicò una ricchissima attività in fatto di monumenti. La sua opera migliore è la statua di Rubens ad Anversa; ma non regge il confronto con il suo monumento ai martiri, a Bruxelles.

L'influenza di Roma si estese fino alla Russia. Il primo scultore russo di vaglia è Iwan Petrowitsch Martos (1752-1835). Avevi appartenuto alla cerchia di Raphael Mengs e si era preparato alla scuola classica per eseguire più tardi nella sua patria la statua dell'Imperatrice Maria Feodorowna e il monumento degli eroi Minin e Posharesky. Fu per sua influenza che Boris Iwanowitzch Orlowsky (1792-1837) fu liberato dalla schiavitù: questi andò a Roma e si unì a Thorwaldsen. Vari monumenti di Pietrogrado sono di sua mano ed egli ebbe una schiera di discepoli nell'arte monumentale. Il barone Peter Carlowitsch Clodt (1805-1867) godette fama in

Fig. 178. F. Schmidt: Il Municipio di Vienna.

tutta Europa; egli era specialmente modellatore di cavalli e di lui sono i due gruppi di domatori di cavalli sul ponte Antischkowbrücke a Pietrogrado (fig. 177).

* * *

Più marcatamente ancora l'influenza dei varî « stili storici » si rispecchiò nell'architettura. Dal susseguirsi e avvicendarsi continuo dei ricordi del Classicismo del Medioevo e del Rinascimento, fini a nascere quello smodato Eclettismo, che ha dato alle città moderne il loro multiforme e sconnesso carattere; e che resterà per l'avvenire la prova evidente dell'incertezza e dell'imperizia artistica del secolo XIX. Tutte le epoche antecedenti avevano saputo trovare le loro inspirazioni architettoniche in un qualche loro ingenuo e spontaneo istinto; un certo dato stile ani-

mava il palazzo e la casa privata, le chiese e gli edifizî profani. Ma in quest'epoca s'iniziò invece una ricerca irrequieta, un giuoco confuso dei più svariati motivi storici; ed il risultato fu che per l'esteriorità della facciata si dimenticavano le parti essenziali della costruzione. Anche in quell'epoca non mancarono dei grandi talenti e forse più tardi si apprezzerà il modo con cui essi seppero valersi degli stili sto-

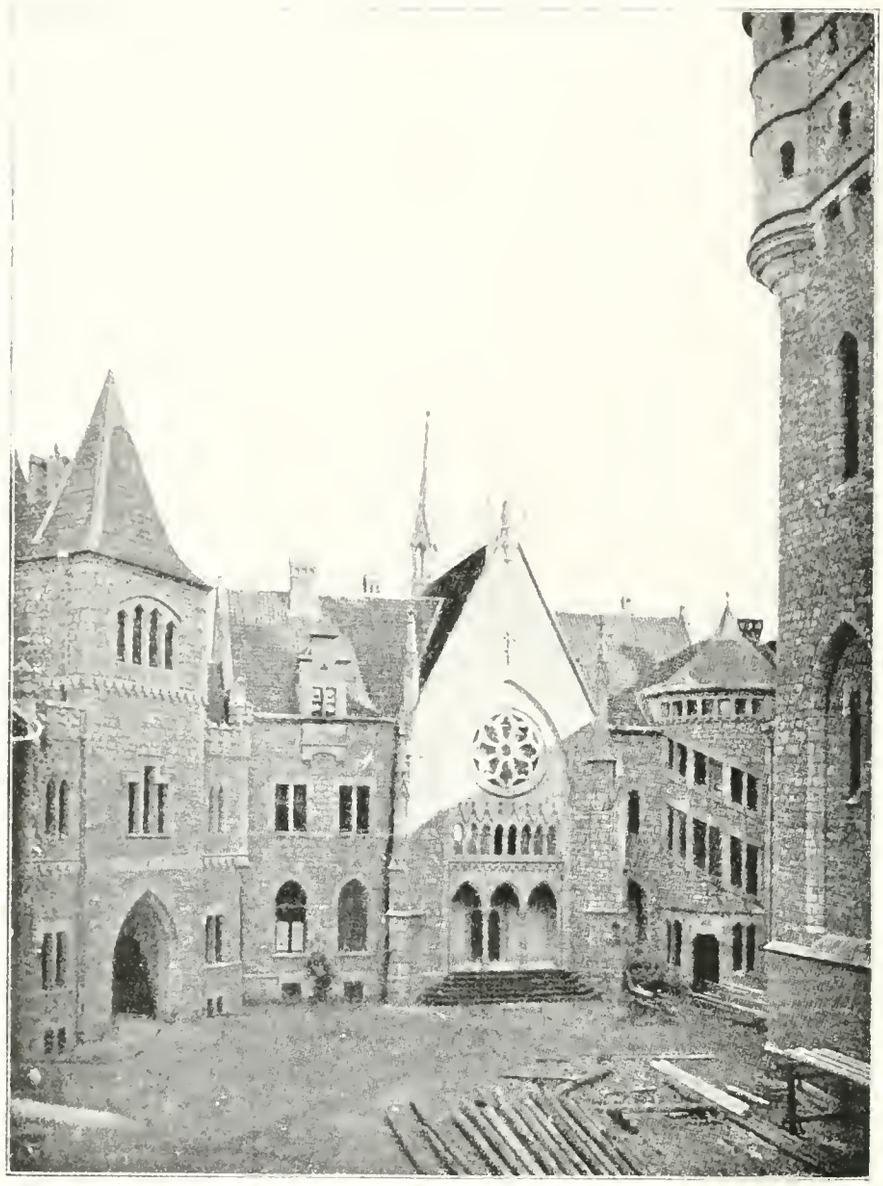


Fig. 179. R. W. von Hase e E. Oppler — Castello di Mariemburg.

rici; ma anche allora si dovrà biasimare quell'eccessivo spirito di imitazione che portò l'arte a degenerare nel mestiere.

A miglior punto — relativamente — si trovava di nuovo la Francia. Le forme antiche che avevano imperato sotto Napoleone dovettero subire il contatto di idee architettoniche più recenti. Ciò si manifestò specialmente nell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, costruita in istile del Rinascimento italiano da Félix Duban (1797-1870); nel Palais de Justice di Joseph Louis Duc (1802-1878) che aveva già mescolato elementi classici con motivi del Rinascimento nella colonna di luglio della Piazza della Bastiglia; e nelle opere di Henri Labrouste (1801-1875).

Fig. 180. Th. Hansen: Accademia delle scienze ad Atene.

Il movimento romantico risvegliò l'interesse per le forme architettoniche del Medioevo; e questo giovò in modo particolare agli edifizî di carattere religioso. Dal classicismo si passò alla basilica latina; e dopo una breve sosta nel Romanico, si entrò a gonfie vele nello stile gotico, per il quale « Notre-Dame de Paris » di Victor Hugo aveva risvegliato l'entusiasmo. Da questo diluvio di goticismo si eleva Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Egli fu il grande interprete dell'arte medioevale in Francia e suscitò una vera rivoluzione nelle idee architettoniche, grazie alla sua perfetta coltura storica, al suo talento di scrittore e alla sua pratica costruttiva. Egli alimentò l'amore al vecchio stile e diffuse l'intendimento della sua bellezza; ma le sue innovazioni, le aggiunte e i ristauri di cui non andò esente neppure Notre-Dame diedero il segnale pel sorgere di una mania pedantesca di copiare e restaurare i monumenti antichi.

Fig. 181. Ritratto di G. Semper — Da una incisione di W. Unger.

I secoli passati non erano stati alieni dall'adottare lo stile corrente anche nel continuare edifizî antichi o nell'aggiungervi parti architettoniche. Ma il secolo XIX aveva troppo imparato per esser così spontaneo; esso voleva documentare la sua scienza e imponeva spietatamente gli stili oltre-

passati; dimenticando che non opera nell'intendimento dei vecchi maestri chi rinnega il proprio tempo. Dopo la proclamazione dell'impero, Napoleone III decise di portare a compimento il Louvre. S'intende che i due architetti incaricati: Louis Tullien Visconti (1771-1853) e Hector Martin Lefuel (1810-1880) vollero che le parti nuove si adattassero perfettamente all'architettura della Rinascita, a cui s'inspiravano le parti già esistenti.

Anche il più grandioso edificio del secondo impero, l'Opera, finito soltanto sotto la Repubblica, fu eseguito nel più suntuoso e più pesante stile del Rinascimento. Indubbiamente il suo ideatore Charles Garnier (1825-1898) dimostrò di essere un eclettico di grande genialità. Se tanto l'esterno quanto l'interno del teatro, esageratamente ricchi e pomposi, ci lasciano freddi oggi, bisogna pur riconoscere che le

Fig. 182. Van der Nüll e A. Siccardsburg: L'Opera di Vienna.

magnifiche proporzioni della sala, del foyer e specialmente dello scalone nonchè tutta la facciata con l'imponente fila di pilastri sono imaginati da un non comune genio artistico. La scelta del posto per l'erezione dell'Opera fu anch'essa un successo del « principio storico », che trionfò così magnificamente nell'aspetto monumentale dell'intero quartiere. La vecchia arte di costruire le città, propria ai popoli romantici e che a suo tempo era stata portata in Francia dalle due regine Medicee, si riscontrava anche negli artisti di allóra. Si cercavano dappertutto linee vaste, vedute prospettiche, punti di vista suggestivi. La straordinaria sicurezza degli architetti parigini nel far progetti di città in grande stile è la più fulgida prova dell'innato e indistruttibile senso artistico del popolo francese.

In Germania l'evoluzione si compì nello stesso modo. Dopo il Classicismo venne il trionfo dello stile gotico. Già i poeti e gli scrittori romantici nelle loro idee riformatrici non miravano solo alla poesia; ma anche alle altre Arti. E in architet-

tura, il Gotico diventò rapidamente « lo stile d'attualità ». Non si pensava più che l'architettura gotica era stata un prodotto della Francia settentrionale, nè si vedeva che nell'attuale movimento era l'Inghilterra che dava lo spunto: si dichiarò senz'altro che lo stile gotico era il prodotto di un'Arte prettamente germanica. La tendenza religiosa di quell'epoca aiutò questo movimento; e tutta l'attenzione si volse alle vecchie chiese. Fu specialmente il grandioso frammento del duomo di Colonia che attirò l'attenzione: di là cominciò per la Germania l'êra dei ristauri e dei risarcimenti dei vecchi edifizî. Perfino un apostolo del grecismo, Friedrich Gilly, prese interesse per questo stile nazionale e pubblicò un'opera sulla Marienburg. Avemmo già occasione di menzionare l'interesse di Schinkel per lo stile gotico: ora, il primo architetto a cui si affidò la continuazione del duomo di Colonia fu appunto Friedrich Ahlert (1788-1833), scolaro di Schinkel; per il secondo Ernst Friedrich Zwirner (1802-1861) che creò il suo capolavoro con la chiesa di Sant'Apollinare a Remagen. Certo, a questi artisti non fu agevole di cancellare completamente le tracce della scuola da cui provenivano. Essi fecero tuttavia il possibile per attenuare le linee mosse e bizzarre degli ornamenti dello stile gotico e sostituire con « forme pure » la spontaneità pittorica dei maestri medioevali. Il rappresentante di questo stile gotico attenuato per la Germania meridionale fu il württemberghese Karl Alexander von Heideloff (1788-1865) che caldeggiò questo nuovo ideale quale storico d'arte in diversi scritti su edifizî di Norimberga e sull'ornamento nel Medioevo. Il passaggio dallo stile gotico a quello romanico fu effettuato da Heinrich H'übsch di Karlsruhe (1795-1863) e dal renano Friedrich von Gärtner, l'architetto della Ludwigstrasse di Monaco con la Loggia e l'arco di trionfo. Il romantico re di Baviera gli affidò oltre alle opere citate anche il restauro del duomo di Speyer, di Bamberg e di Regensburg. Ci vollero quattro decennî prima che il duomo di Colonia fosse portato a compimento: e questo avvenne nel 1880 quando il terzo architetto Karl E. Rich. Voigtel (1829-1902) potè coronare gli altissimi campanili col fiore a croce. Era compiuta una grande opera, ma l'effetto desiderato e agognato mancava.

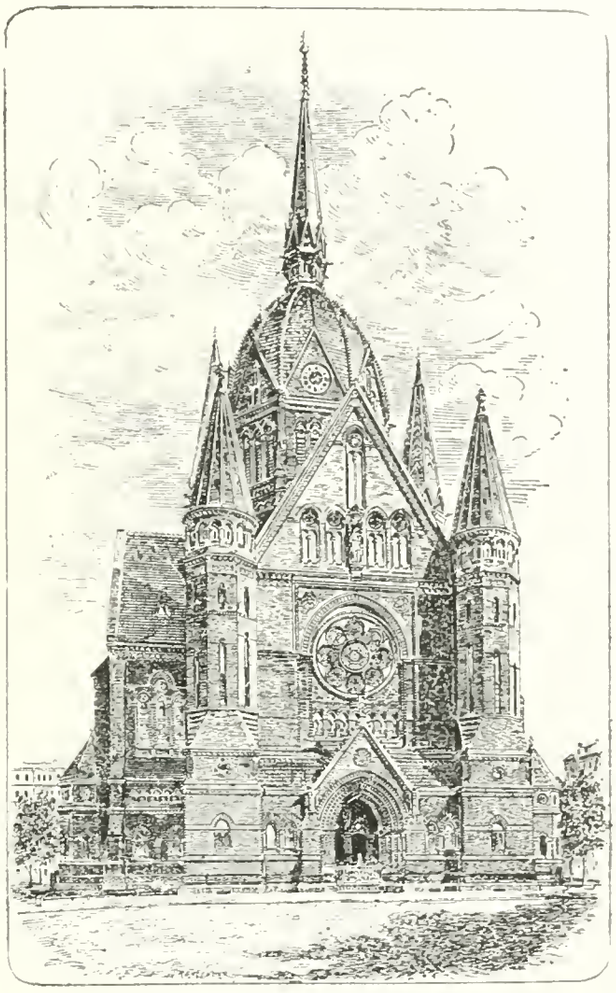


Fig. 183. J. Otzen: La Chiesa della Croce a Berlino.

Lo stile gotico ebbe grande influenza anche sull'architettura privata; si ricercava la maniera inglese dello stile medioevale, specialmente negli elementi decorativi e pittorici: sorsero così infinite costruzioni nello spirito dei Cottages inglesi.

Schinkel stesso dovette erigere il castello di Babelsberg presso Potsdam in questo stile per il principe Guglielmo di Prussia.

Anche a Vienna si volle usare lo stile gotico per scopi moderni. Friedrich von Schmidt (1825-1891), che era stato scalpellino presso il duomo di Colonia, trasportò sul Danubio lo stile gotico per le opere profane. Il suo Municipio di Vienna (fig. 178) dimostra quanto bene si presta questo vecchio stile alle esigenze d'un'opera monumentale di carattere amministrativo. Georg Hauberisser (1841) il costruttore del Municipio di Monaco, Emmerich Steindl (1839-1902) produssero opere molte-

Fig. 184. Thornton: Il Campidoglio di Washington.

plici: quest'ultimo fece il Parlamento di Budapest. Ma più che altrove lo stile gotico imperò nell'Hannover, paese che stava in stretta relazione con l'Inghilterra. August Heinrich Andreä (1804-1846) e altri architetti di talento fondarono il nuovo stile gotico hannoveriano, che raggiunse il suo maggior sviluppo con Konrad Wilhelm von Hase (1818-1907). Fu questo artista che diede alla città quello strano stile gotico che la caratterizza — anche il palazzo reale di Marienburg (fig. 179) fatto dal suo allievo Edwin Oppler (1831-1880) è eseguito nel suo stile preferito.

Frattanto altre maniere d'arte — specialmente a Berlino — avevano contestato il dominio allo stile gotico; per esempio ci fu Wilhelm Stier (1799-1856) che eser-

citò una grande influenza quale insegnante: indi Johann Heinrich Strack (1805-1880) il costruttore della Galleria Nazionale e della colonna di trionfo; e Friedrich August Stüler (1800-1865) la cui opera maggiore è la cupola della cappella del castello. Friedrich Hitzig (1811-1881) trovò la via di passaggio dal classicismo al Rinascimento; la Borsa, la Banca e l'Istituto tecnico di Charlottenburg sono sue opere. Lo stile classico trovò una strana modificazione a Vienna. Theodor Hansen (1813-1891), un danese, vi lavorava con l'intenzione di svolgere in modi speciali le tradizioni accademiche (fig. 180). Egli chiamava la sua maniera « rinascimento elleno » e la svolse nel Parlamento austriaco.

Fig. 185. W. Tite: La Borsa (Royal Exchange) a Londra.

A Monaco re Luigi I dimostrava interesse per il Rinascimento e fece eseguire da Klenze la « casa reale » della residenza di Monaco nella maniera del Palazzo Pitti. Ma i risultati non potevano esser buoni: la fredda correttezza accademica di Klenze non poteva in alcun modo sostituirsi efficacemente all'imponente forza dell'edificio fiorentino. La mancanza di energia e di freschezza fece dunque fallire tutti questi tentativi; lo dimostrano le opere di Hermann Nicolai a Dresda (1811-1881) e quelle di Christian Leins a Stoccarda (1814-1892). Re Massimiliano II di Baviera, mosso certo da ottime intenzioni, bandì un concorso a premî con cui intendeva di poter creare nientemeno che « uno stile nuovo »! Il risultato fu invece una baraonda di elementi diversi senza alcun nesso organico; gli edifizî della Maximilianstrasse di Monaco, che sono l'attuazione di questo concorso puerile, dimostrano la strana enorme confusione di concetti a cui si era giunti. Sorse allora un uomo

che tentò di metter fine, con ferma e risoluta mano, a questa confusione: Gottfried Semper (1803-1879; fig. 181). Con entusiasmo e con animo puro egli iniziò una campagna contro « l'impotenza e il fallimento dell'architettura ». Con istile lapidario egli formulò le sue opinioni nel famoso libro: « Lo stile nelle arti tecniche »; creando un programma che purtroppo fu riconosciuto ed apprezzato soltanto più tardi, verso la fine del secolo. A Parigi, sotto la guida di Franz Gau (1790-1853) e in compagnia di Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) e di K. L. Zanth (1796-1857) — tre artisti tedeschi ivi stabiliti — egli conobbe la forza e il valore dell'architettura francese.

Fig. 186. Ch. Barry: Il Parlamento a Londra

Lunghi viaggi a scopo di studio lo portarono attraverso l'Italia e la Grecia; e, ricco di idee, egli ritornò in Germania ad insegnare come una « dottrina profetica » l'architettura del Rinascimento. Quando si trattò di erigere un edificio per la Galleria di Dresda egli mise da parte l'abituale tipo architettonico del museo, e fece un palazzo del cinquecento.

La festosa costruzione del teatro di corte di Dresda, il grandioso progetto di Foro dinanzi al ponte Augusto, sono fatti nello stesso ordine d'idee. Ma la coltura storica di Semper era troppo vasta per applicare dovunque il suo stile preferito e finì anche lui per diventare un eclettico; come attestano la fontana gotica sulla piazza della Posta a Dresda, i suoi lavori per i musei, la ricostruzione della Hofburg di Vienna, le sue opere di Zurigo e di altre città svizzere, ed anche il progetto, mai attuato, d'un teatro Wagneriano a Monaco.

Sono interessanti a notare i rapporti reciproci dell'architettura religiosa e di quella profana, dal punto di vista delle tradizioni storiche, nel periodo che va dalla metà del secolo XIX fino ai nostri giorni. Il cattolicismo si accontentava generalmente dello stile gotico; ma le condizioni della chiesa evangelica erano meno semplici. La tendenza al cattolicismo, che nel tempo del Romanticismo aveva provocato tante conversioni, parve che continuasse ad operare anche nel campo dell'arte: non si ricusò più di ricorrere allo stile gotico per le chiese protestanti: e tornò in onore perfino la basilica cristiana. Federico Guglielmo IV fece fare diversi progetti in questo senso da Stüler e Ludwig Persius (1804-1845); e volle che anche il Duomo, che doveva poi esser decorato da Cornelius, fosse in istile basilicale. Nel 1856 i Capi delle chiese stabilirono che soltanto lo stile gotico, quello romanico e quello degli antichi cristiani doveva essere adottato per le chiese protestanti; in questo modo, conformemente allo spirito del tempo, veniva quasi sanzionata la contaminazione e la mescolanza degli stili.

Anche in Inghilterra l'architettura del secolo XIX incominciò col classicismo. Basta mettersi nel centro della città più moderna, Londra, per aver a destra il Mansion House col portico greco di George Dance (1695-1768); di fronte v'è la Borsa, con il colonnato corintio di William Tite (1803-1872; fig. 185); a sinistra la Banca d'Inghilterra, una creazione di John Soane (1750-1837); e ancora nel più puro stile greco il grandioso British Museum di Robert Smirke (1780-1867). Ma l'interesse per lo stile gotico non si era mai assopito in Inghilterra. Il Romanticismo cooperò a risvegliare il culto degli stili medioevali; e come Viollet-le-Duc in Francia, così A. W. N. Pugin (1812-1852) fu un instancabile profeta ed assertore del nuovo goticismo.

L'opera maggiore in questo stile, a Londra, è il Parlamento (fig. 186) di Charles Barry (1795-1860). Un terzo « goticista » fu Guilbert Scott (1810-1877); fanatico restauratore di tutte le chiese d'Inghilterra, e creatore del monumento al Principe consorte a Hyde-Park. Anche in Inghilterra incominciò presto l'abitudine di frammischiare gli stili e come dappertutto anche là si sovrapposero indifferentemente svariati elementi ornamentali alle costruzioni d'ogni stile; le chiese soltanto conservarono il culto dello stile gotico. E ovunque, nel mondo, le cose andarono così. Nell'America del Nord fu costruito il Campidoglio di Washington (fig. 184) in stile classico; opera più volte imitata. Dappertutto vigeva il principio: nelle opere profane, classicismo e rinascimento; nelle chiese: stile gotico.

* * *

Anche nelle industrie artistiche, intorno alla metà del secolo, non v'era che confusione. Soltanto in Francia esisteva ancora qualche cosa che poteva chiamarsi tradizione artistica delle industrie. Nè durante la rivoluzione, nè durante l'Impero si era dimenticata la maniera dei varî Luigi; e quando per la restaurazione ritornò in onore la monarchia, riprese pure il gusto dell'*ancien régime*. L'antico splendore era però ben passato; e gli artisti andavano perdendo la finitezza del mestiere. Di più, anche in Francia, la tradizione storica andava ricercando tutte le immaginabili forme del passato, di modo che per la smania di copiare andarono smarriti tutti i

sani principî delle vecchie industrie. La spinta ad un miglioramento fu data dalla prima Esposizione mondiale che ebbe luogo a Londra nel 1851; fu allora che con vero spavento si potè constatare la universale decadenza del buon gusto. Si incominciò dunque, subito e ovunque, a sentire il bisogno d'una riforma; e prima di tutto a Londra, dove il Principe consorte appoggiava caldamente le idee riformiste, e dove Gottfried Semper, che si trovava a Londra dal 1849, ebbe l'incarico dal Prin-

Fig. 187. Gottfried Semper: Coppa per punch — (progetto).

cipe Alberto di stendere un progetto per l'organizzazione del South Kensington-Museum (fig. 187).

Nel 1853 fu fondato il « Department of Science and Art », si organizzarono esposizioni, furono impartiti corsi d'insegnamento, si divulgarono scritti d'arte: così che in un tempo relativamente breve, l'industria artistica inglese aveva raggiunto una posizione di primaria importanza. La Francia e la Germania seguirono l'esempio; e nel 1864 fu inaugurato in Austria il « Museo per le Arti e per le Industrie » sotto la direzione di Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885). Erano con lui il barone Armand von Dumreicher e Jakob von Falke, e Vienna deve alla attività di questi tre artisti se poco tempo dopo essa era alla testa dell'attività artistica industriale nei paesi tedeschi.

Molte altre città seguirono il suo esempio: nel 1865 sorse la Scuola industriale di Karlsruhe, nel 1867 il Museo industriale di Berlino, nel 1868 il Museo renano-westfaliano per arti e industrie a Colonia. Il risultato dei tentativi di miglioramento fu, su per giù, uguale in tutti i paesi: tecnicamente era stato raggiunto un progresso ma nelle forme si continuò a ricorrere soltanto al passato. Nelle case più agiate, sembrava di essere nello studio d'un pittore di soggetti storici che radunasse disordinatamente tutti gli oggetti i quali poi dovevano figurare nei suoi varî quadri. In un certo periodo, per esempio, sotto l'influenza di Napoleone III diventarono d'attualità per tutti i salotti d'Europa i cosidetti mobili Boulle dell'epoca di Luigi XIV.

L'Inghilterra e la Francia erano relativamente salvate dalle tradizioni di vecchia coltura che resistevano nelle loro Capitali; ma in Germania, dove queste tradizioni mancavano, si precipitò inconsciamente nella voragine d'un'imitazione senza scrupoli. Nonostante ciò, un poco alla volta in Germania l'industria trovò il suo stile: il Rinascimento tedesco, rinnovato dal sentimento nazionale. Rudolf Seitz (1842–1910) e Lorenz Gedon (1843-1883; lavoravano nello spirito del secolo XVI. A Monaco Georg Hirth (nato nel 1841) diede un vivo impulso al movimento con varie pubblicazioni; e sebbene questi insegnamenti e questi esempî artistici fossero in generale trivialmente e male interpretati nel campo delle industrie, tuttavia una nuova vita incominciava a pulsare anche in queste manifestazioni dell'arte. E fu soltanto l'ultima generazione del secolo XIX che cercò di svincolarsi completamente dalle pastoie dell'imitazione, creando un'industria di cui ogni prodotto, secondo la natura e le esigenze della materia impiegata, corrispondesse però ai veri bisogni della vita.

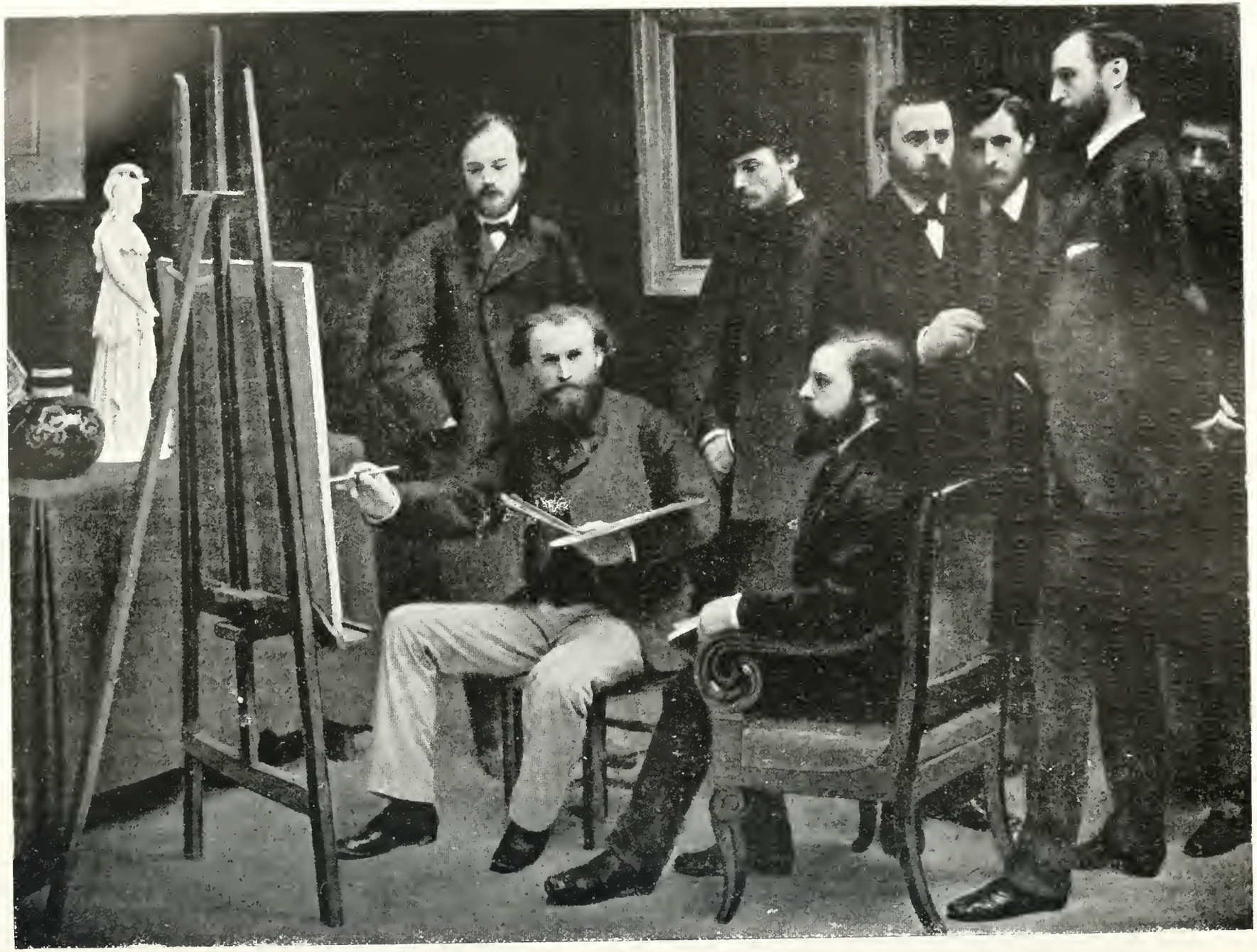


Fig. 188. H. FANTIN-LATOUR : LO STUDIO A BATIGNOLLES — Parigi, Luxembourg.

# PARTE QUARTA: 1870-1900.

## I. — L'IMPRESSIONISMO E I FRANCESI.

L periodo che va dal 1870 al 1900 è per l'arte l'epoca della liberazione dalla tutela del passato. Fu in questi decennî che il mondo moderno creò in tutti i rami dell'arte nuove e proprie forme d'espressione; forme non ancora forse interamente liberate dalle tradizioni, ma pur sempre organicamente armonizzanti con le leggi e coi bisogni della nuova vita. Anche in questo movimento fu la pittura a dare l'esempio. Il giovane Emilio Zola lanciò la frase fatidica: « Quello che ci abbisogna è il sole, l'aria libera, una pittura chiara e giovane. Lasciate entrare il sole e riproducete gli oggetti come li vedete in pieno giorno! ». E fu dunque il ciclo dei giovani pittori parigini che dopo tanti slanci e tante prove cambiò e rimescolò da capo a fondo i principî della pittura. Edouard Manet (1833-1883) fu la loro guida; e l'insegna sotto la quale essi entrarono in campo portava il nome di « Impressionismo ». Si trattava di questo: l'occhio della giovane schiera di artisti, diventato più acuto, vedeva meglio dei loro predecessori la sostanziale e fondamentale importanza della luce. Non c'è dubbio che non soltanto la vita psichica dell'uomo si evolve, ma che si evolvono anche le sue qualità fisiche. Il secolo XIX ha indubbiamente acuito la nostra facoltà visiva, siamo diventati più suscettibili alle impressioni del movimento; la rapidità della nostra vita e la continua tensione che essa richiede, ci ha educato a percepire istantaneamente qualunque visione. Tutto questo doveva rispecchiarsi nella pittura. Non è giusto di credere, come si faceva 40 anni fa, che le innovazioni dell'impressionismo sieno avvenute impreparate e subitanee; adesso che l'arte moderna ha smesso le sue apparenze rivoluzionarie per diventare anch'essa un'arte borghese, si riconosce chiaramente che i suoi fili conduttori riconducono fino al Rinascimento. Già Pier della Francesca usava un colore chiaro e freddo a cui egli subordinava le altre tinte; e altri quattrocentisti lo imitarono.

Nel secolo XVII il genio di Velasquez aveva creato dei quadri in cui luce ed aria ambientavano le tinte. Il suo compaesano Goya seguì le sue tracce cent'anni più tardi. In Inghilterra Turner aveva fatto entrare il fàscino della luce nei suoi quadri in un modo mai visto prima d'allora. Nella Francia stessa Gustave Courbet, prima di Manet, aveva frammisto ai colori pesanti dei suoi quadri luci chiare e lu-

minose. E infine avvenne ancora una spinta inaspettata: sull' inizio del '60 e sopratutto all'Esposizione di Parigi del 1867, l'Europa si trovò di fronte all'arte spontanea dei giapponesi. Con grande ammirazione furono « scoperte » le opere del lontano Oriente; e si vide con quale delicatezza e con quanta modestia e semplicità di modi, i pittori nipponici riproducevano su seta e carta la natura del loro paese; come sapevano rendere con poche linee i colori più chiari, l'aria, il sole, i paesaggi, gli uomini e gli animali. Si imparò da loro ad eliminare le cose secondarie; a cogliere con occhio sicuro l'impressione esatta e caratteristica d'una veduta. Katsushika Hokusai (1760-1849; fig. 189) specialmente, ultimo e importante rappresentante della vecchia arte giapponese, quello che aveva racchiuso in sè tutta la loro forza di pittori e xilografi, entusiasmava i parigini.

L'impressionismo è un'arte eminentemente personale; Zola diceva bene quando racchiudeva in questa frase il senso estetico dei suoi amici: « L'opera d'arte è un pezzo di natura vista attraverso un temperamento ». Gli artisti di Fontainebleau avevano riprodotto la natura come la intendeva la loro disposizione d'animo individuale: gli impressionisti, come il loro occhio individuale la vedeva. Non c'è niente di più falso che di rimproverare alla pittura moderna la mancanza di fantasia e di sentimento. Gli impressionisti cercavano, sì, di agire sull'immaginazione principalmente coll'effetto dei colori; essi rinunciavano a priori a qualunque effetto, sia letterario che lirico; ma essi cercavano di produrre un'impressione che potrebbe esser confrontata con quella che esercita la musica; e la loro fantasia non si serviva di idee, di allegorie, di avvenimenti storici, ma soltanto di colore.

Lo scopo che si proponevano era quello di rubare alla natura la sua luminosità colorita, di spiarne le armonie nascoste, di escogitarne — per dir così — l'anima pittorica. Questo modo di fare doveva inevitabilmente portare ad una certa « superficialità » nel trattamento della materia colorante; e si arrivò così anche alla tendenza di interrompere il lavoro prima che fosse completamente finito. Fu rimproverato all'impressionismo di contentarsi dell'abbozzo; e il vecchio Menzel credeva seriamente che questi pittori moderni fossero dei pigri, i quali non si curassero abbastanza di finire le loro opere. Questa particolare manifestazione d'arte fu davvero una grande novità. Le conquiste dell'impressionismo sono diventate un bene prezioso della pittura, e le sue leggi hanno conquistato tutto il mondo in pochi decennî. Si può dire liberamente, ora, che la scoperta della luce libera e della maniera impressionistica sono per la storia dell'arte un avvenimento di non minore importanza di quello che fu l'azione di liberazione dalle pastoie del bizantinismo, che a loro tempo avevano fatto Giotto e Cima-

Fig. 189. K. Hokusai: Il sogno del fumatore.
(*Gazette des Beaux-Arts*).

bue nel preparare il grande avvenimento del Rinascimento. Il nome del nuovo gruppo di pittori, usato prima per scherno da Nadar a Parigi nel 1874, poi adottato sul serio dal critico d'arte Jules Claretie, e infine usato ufficialmente da Duranty

Fig. 190. Ed. Manet: Dejeuner sur l'herbe.

nella sua opera: *Les peintres impressionistes*, divenne una potenza. E' caratteristico per la forma della vita artistica francese che nella maggior parte delle innovazioni una schiera di artisti si mette concordemente in marcia verso una

stessa mèta; mentre in Germania invece, l'evoluzione dell'arte è generalmente segnata da una sola personalità. Come a loro tempo gli artisti di Fontainebleau, così anche gli impressionisti formarono un gruppo: le cui parti sono tanto strettamente legate che riesce difficile il riconoscere a chi dei componenti vada ascritta la gloria di aver emesso per primo le nuove leggi.

Sappiamo che prima ancora dell'entrata di Manet in questo gruppo, Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Fantin-Latour e Sisley erano stati d'una stessa idea e che cercavano di risolvere quel problema della pittura « all'aria libera » (en plein air) che fino allora era rimasto ancora insoluto. Non è chiaro chi abbia usato per la prima volta la maniera impressionistica: gli studiosi più competenti non riescono a met-

Fig. 191. Cl. Monet: Saardam — Parigi, Proprietà privata. (Meier-Graefe).

tersi d'accordo se sia stato Manet o Monet. Di fatto, l'evoluzione di tutto il gruppo avviene abbastanza regolarmente. Manet incominciò con quadri che non possono davvero essere chiamati rivoluzionarî. Dapprincipio egli apparisce quale seguace della scuola spagnuola: Velasquez è il suo ideale; le sue prime opere, come *Il cantante Faure da Hamlet* o *Il suonatore*, ricordano interamente la gamma dei colori di Velasquez. Nello stesso tempo lo studio degli olandesi a cui egli si era dedicato nei suoi viaggi, gli diede il coraggio del tocco largo, « veramente impressionista », già sperimentato da Franz Hals, per ricavare un effetto immediato. Il *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 190) e il suo pendant *Déjeuner dans l'atelier* sono di questa maniera. Dopo che a Velasquez i quadri di Manet richiamano a Goya. La *Olympia* del Lussemburgo (Tav. XIII), l'*Angelina dietro all'inferriata* e altre figure di donna sono sorelle di Maya, ben conosciuta fra le opere di Goya.

Egli si arrischia perfino a dipingere una « corrida »; e in tutte queste opere,

EDOUARD MANET: OLYMPIA.
Parigi, Museo del Lussemburgo.

fra cui la migliore è il ritratto della Eva Gonzales, pulsa una meravigliosa armonia di valori, una maniera mirabilmente larga e netta. Una certa durezza, specialmente nel trattare il nudo, una certa angolosità nei gesti e una troppa rigidezza dello sguardo gli rimasero sempre; ma queste deficienze scompariscono di fronte all'enorme progresso nel trattamento della visione coloristica, in grazia della quale le sue figure risaltano dall'ambiente. Ma tutto lo splendore e tutta la finitezza della sua pittura *plein-air* si manifesta però soltanto nel 1870: parecchi anni dopo che le sue opere avevano già suscitato l'ammirazione generale. Il quadro in cui egli rappresentò la famiglia del suo amico de Nittis (il pittore italiano residente a Parigi) radunata in un giardino, sembra essere il primo in cui egli riprodusse l'effetto della piena forza della luce solare su natura e persone; e con questo egli iniziò la serie degli studî di paesaggio.

Fig. 192. E. Degas: Prima dello Start — (Dal Catalogo delle Grafton Galleries).

La luce diventa la sorgente di poesia nel paesaggio, e l'artista diventa sempre più esclusivo in questa sola idea. Il disegno in cui egli finora era sempre stato perfettamente corretto e che dimostrava la sua relazione con Courbet, perde per lui d'importanza di fronte all'autorità sovrana dei tocchi di colore larghi e leggermente abbozzati, che vogliono soltanto fermare sulla tela un'impressione fuggevole. Ed è con quella ricchezza di luce con cui appunto Manet vedeva il mondo, che egli incominciò ad esplorare pittoricamente tutto quello che lo circondava; quasi automaticamente, perciò, egli divenne un iniziatore anche riguardo ai soggetti. Millet aveva scoperto il contadino moderno, Courbet l'operaio. Manet trovò che anche la « gran vita » di Parigi comprendeva una quantità innumerevole di buoni motivi.

Si dedicò con predilezione all'eleganza e al lusso della vita mondana, dipinse scene nei caffè, nei teatri, nel buffet delle Folies Bergères, nei restaurants, alle corse; e seppe rendere per primo lo « charme » della parigina moderna. In tutti questi lavori era sempre l'effetto della luce che lo attirava. Inoltre formano un capitolo a sè i quadri in cui Manet rappresentava l'acqua e i suoi molteplici effetti.

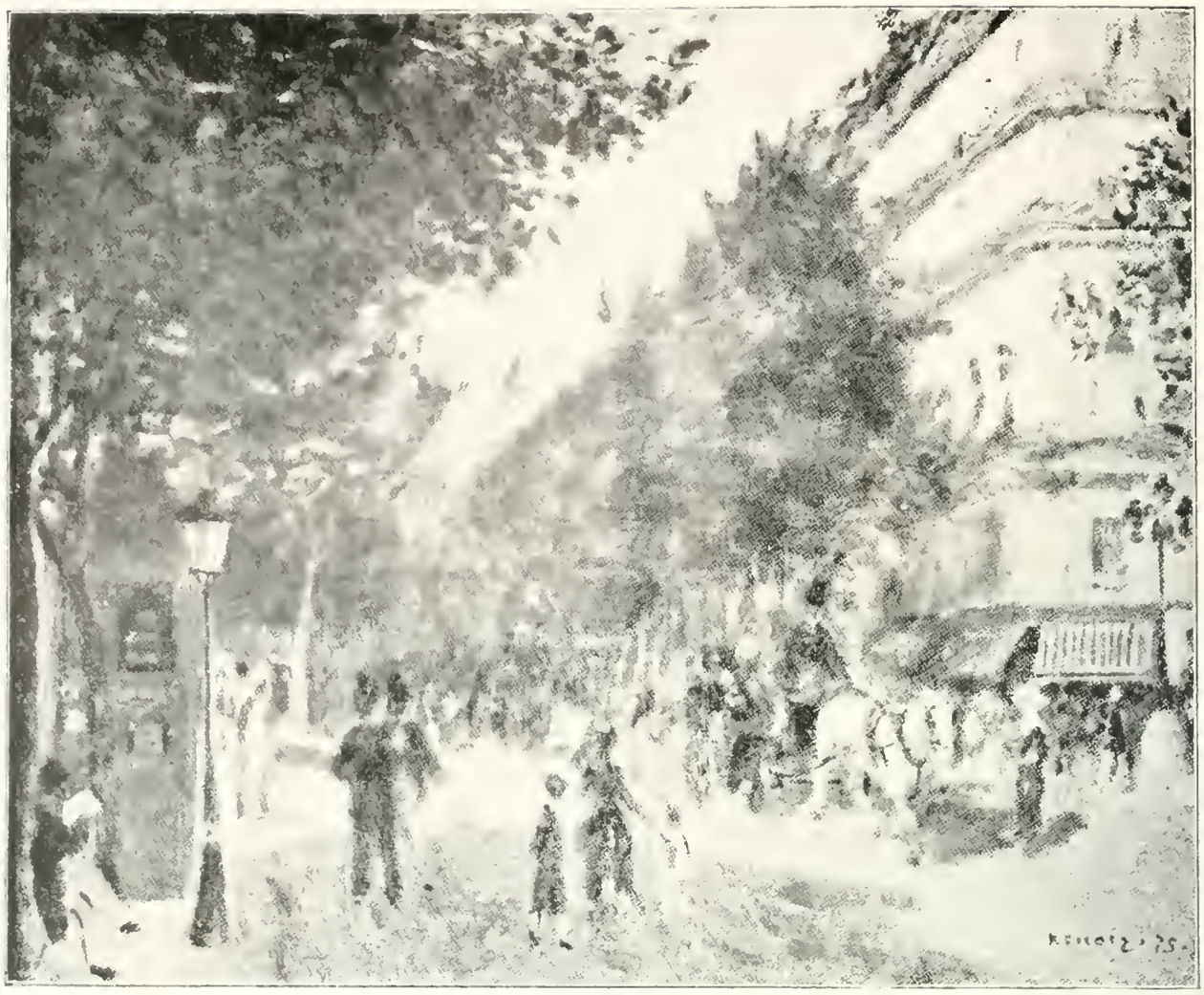


Fig. 193. A. Renoir: Boulevard di Parigi.

Claude Monet (1840), che combatteva accanto a Manet, non possedeva la forza elementare con cui il suo grande compagno seppe vincere il problema del colore: ma in compenso il suo occhio era molto suscettibile alle varie virtù della luce: a lui fu dato di evolvere maggiormente la maniera impressionistica. Egli incominciò ad analizzare la luce all'aria aperta; a esprimere con puntini il folgorìo e la luminosità degli oggetti rischiarati; e stabilì così quella maniera conosciuta sotto il nome di « Comma » di Monet, da cui più tardi si sviluppò il neo-impressionismo. Il principio tecnico da cui egli partiva era quello di non mescolare i colori sulla tavolozza, ma di disporli in lineette l'una accanto all'altra sulla tela, di modo che l'effetto immediato e l'intensità della luce venivano acuiti come non si era mai visto prima. Dalle sue opere con figure, di cui *Una colazione all'aperto* rivaleggia con quella di Manet, egli passò più tardi quasi esclusivamente alla pittura di paesaggio (fig. 191); egli traeva dalle sponde della Senna, dai giardini e dalle ville di Vétheuil e di Argenteuil i motivi preferiti.

Monet era instancabile nello scrutare le bellezze della natura, nell'investigare il mistero da cui deriva il fàscino della luce e dell'aria. In tutta la serie dei suoi quadri egli ha sempre ripetuto gli stessi semplici motivi, intento soltanto ad afferrare le impressioni dei varî cambiamenti di luce, di tempo, di stagione. Così ebbero

origine i varî quadri rappresentanti campi di stoppie e monti di fieno, le cattedrali di Rouen, i ponti di Londra. Non c'è angolo più nascosto del mondo che non gli abbia rivelato nuove visioni. Nessuno ha dipinto con tanto coraggio come lui. E fu lui che creò nuove forme per celebrare la bellezza della natura, col « suddividerla analiticamente ».

Sempre unito a questi due artisti appare Edgar Degas (1834-1919), il più originale e più autonomo del gruppo. In lui specialmente si notò l'influenza dei giapponesi per il modo piccante con cui sapeva cogliere un lembo o uno scorcio d'ambiente: per la disposizione priva di convenzionalità dei suoi motivi: per il modo di esprimere tutto un mondo con poche forme geroglifiche; per la potenza di affascinare l'occhio con raffinati contrasti di colore. Egli non seguì più nessun principio, nessuna tradizione sulla unità della composizione, sulla bellezza convenzionale del soggetto, sulla logica della struttura della scena. Nelle sue figure femminili intente alla toilette o al bagno, nelle sue ballerine (Tav. XIV), si scorgono posizioni e movimenti, gesti e pose che nessun altro aveva finora tentato e il modo con cui egli le traduce sulla tela è veramente bizzarro e originalissimo.

Egli ha un « gusto dell'eccentrico », che soltanto il buongustaio può comprendere; e insieme un istinto di una sicurezza infallibile. Nessuno può competere con lui nell'abilità di afferrare fulmineamente effetti rapidissimi: il movimento disordinato, per esempio, d'un campo di corse con cavalli e fantini (fig. 192), o d'una sala

Fig. 194. A. Sisley: La Seine presso Bougival — (Dal Catalogo delle Grafton Galleries).

di teatro. Il maggior pregio dei suoi quadri sta nel colore; nel meraviglioso buongusto con cui egli sa frammischiare le tinte più dissonanti: e l'effetto dell'impres-

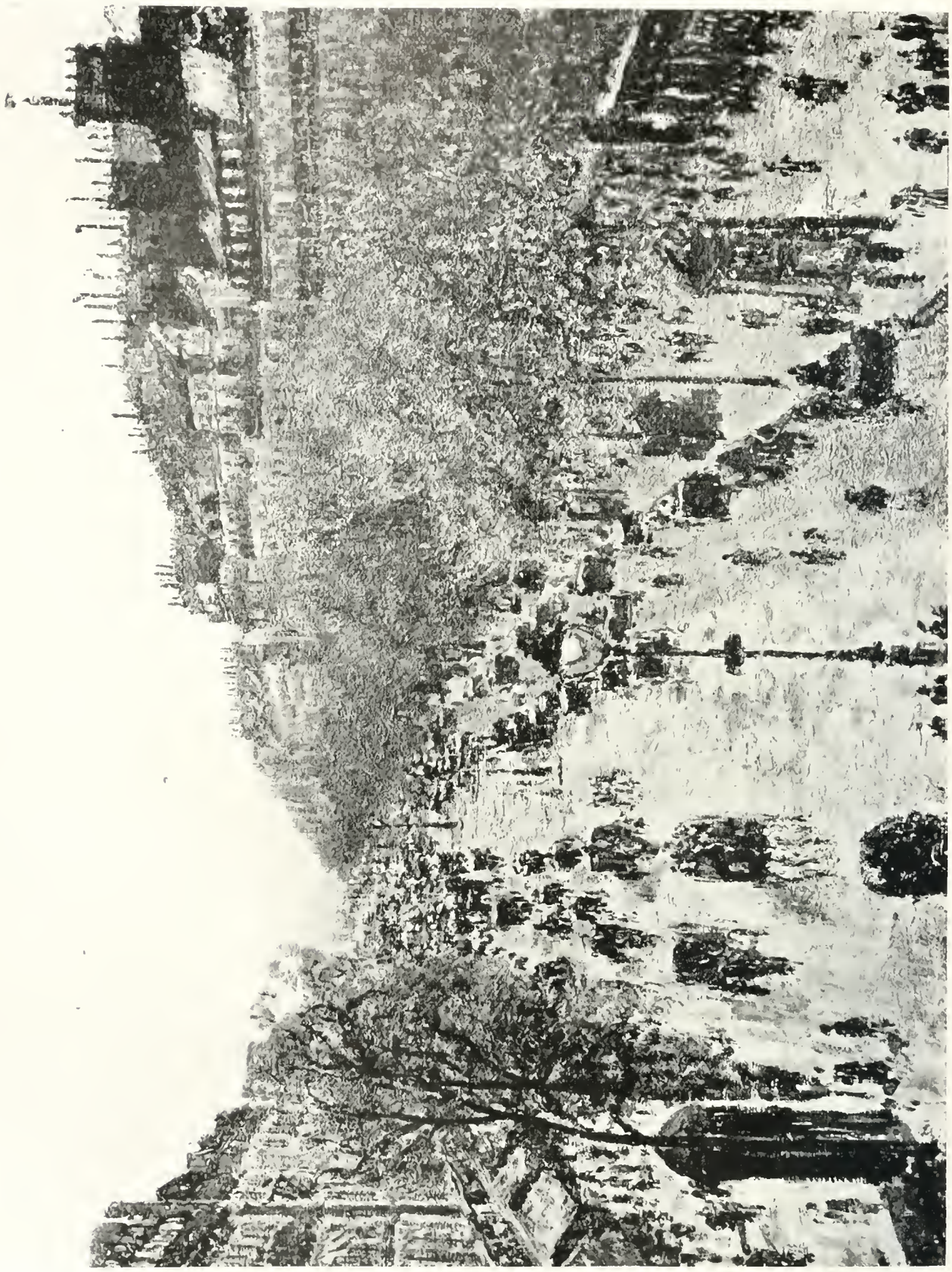


Fig. 195. C. Pissarro: Boulevard Montmartre — (Dal Catalogo del Grofton Galleries).

sione subitanea è acuito dalla sua particolare abitudine di usare colori al pastello per le tinte più delicate.

Anche Auguste Renoir (1841-1920) ha trovato molti dei suoi soggetti nel mondo

del teatro e del balletto. Egli non ha lo sfacciato radicalismo di Degas negli ultimi suoi anni, anzi, la sua maniera è diventata troppo sdolcinata; ma nei primi tempi le sue figure femminili che si potrebbero chiamare moderne discendenti delle figure di Greuze e di Boucher, e i suoi deliziosi quadri di bambini (Tav. XV) hanno un'indicibile finezza, con la loro delicata varietà di colori. Egli è un poeta della luce e ne osserva il misterioso giuoco nell'ambiente teatrale, nelle sale da ballo, al bagno, nei salotti e sulla strada (fig. 193).

Alfred Sisley (1839-1899) è un paesista che si avvicina a Monet e che analizza come lui gli effetti della luce e del sole sugli alberi e sugli arbusti, sulle case di

Fig. 196. H. Fantin-Latour: Studio d'arte — (Da un disegno dell'artista).
(*Gazette des Beaux-Arts*).

campagna e sui giardini fioriti, sui prati ondulati e sul movimento delle acque gorgoglianti (fig. 194). A Morat, presso Parigi, dove egli possedeva una casetta, si era stabilita tutta una colonia di artisti che lo considerava suo maestro.

Fra Monet e Sisley sta Camille Pissarro (1830-1903), il patriarca dell'impressionismo, il Senior dell' « Ecole de Batignolles », di quella scuola i cui componenti si erano schierati intorno a Manet sul monte sacro di Montmartre nel '60 e nel '70. Dapprincipio egli fu influenzato dal soggettivismo di Corot; più tardi dalla ponderata poesia degli artisti di Fontainebleau; infine dalla metodica sicurezza dei suoi amici impressionisti. Ancora più dei suoi compagni egli amava sfruttare i suoi soggetti da tutti i punti di vista; è così che abbiamo la ricca serie dei suoi incomparabili soggetti di strada parigina, del Boulevard Clichy, del Boulevard Montmartre, del Boulevard des Italiens; tutti questi classici modelli di descrizioni cittadine che racchiudono in un tocco veramente maestro, alla maniera giapponese, tutto lo spirito

Fig. 197. P. Puvis de Chavannes: Santa Genovefla orante.

originale della grande vita cittadina (fig. 195). V'è poi ancora la serie del Louvre e della cattedrale di Rouen; i soggetti della sua casa di campagna ad Eragny presso Parigi, di Dieppe, di Havre e del pittoresco paesaggio della Normandia. Come Monet, anch'egli era stato a Londra ed aveva colto idee e sogni dall'ardito mondo coloristico del Turner.

In un grande quadro chiamato *Uno studio a Batignolles* Henry Fantin-Latour (1836-1904) ha rappresentato tutto il gruppo storico. Manet nel mezzo davanti ad un cavalletto (fig. 188). Egli è stato il primo ritrattista di quel tempo classico dell'impressionismo; anche le sue nature morte sono fra le migliori cose di quel tempo,

Fig. 198. A. Roll: Studio — (Da un disegno originale dell'artista).
(*Gazette de Beaux-Arts*).

Più tardi egli si è volto alle arti del disegno (fig. 196), specialmente alla litografia, che gli diede campo di svolgere composizioni pittoresche di chiaro-scuro.

Intorno a questi maestri si schierò presto una fila di talenti minori il cui còmpito fu di divulgare le nuove leggi. Due scolare di Manet: Eva Gonzalès (1852-1883) e Berthe Morisot (1851-1895) seguirono con femminile adattamento le sue traccie. Zandomeneghi e molti altri giovani si attaccarono principalmente a Monet.

Jules Bastien-Lepage (1848-1884) diventò l'intermediario fra l'esclusivista pittura impressionista, che non voleva ammettere la minima concessione, e il pubblico. Egli ha combinato con abilità, se anche senza una vera e propria personalità, la pittura rurale di Millet e il « pleinaisme » di Manet, ma mitigandola; di modo che i visitatori di esposizioni capivano i suoi quadri, pur considerandoli « molto moderni ».

Fig. 199. L. Lhermitte: La morte e lo Spaccalegna.

La *Mietitura del fieno*, al Louvre (Tav. XVI), è il suo capolavoro in questo genere. Ma mentre Bastien-Lepage raccoglieva successi, i principali maestri rimanevano incompresi tanto dai compratori quanto dal pubblico; ed erano anche molto attaccati dalla critica. Essi seguivano però imperterriti la loro strada.

Fin dal suo sorgere, l'impressionismo ha tracciato la via dell'arte francese moderna; e quale che sia per essere l'arte dell'avvenire, non ci sarà tempo in cui le sue leggi fondamentali non saranno tenute in considerazione. Anche i suoi più convinti ammiratori non possono però negare che esso porta con sè il pericolo del unilateralità. Ma il campo della pittura ha più vasti confini; e perciò non è da stupirsi che contemporaneamente agl'impressionisti due altri artisti sorgessero in Francia, le cui opere potrebbero in un certo modo esser considerate un prodotto di reazione contro Manet e i suoi. Essi sono Puvis de Chavannes e Gustave Moreau. Di fronte all'impressionismo, puramente coloristico, la linea d'arte decorativa di Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) sembra quasi una protesta. Là i contorni delle figure e degli oggetti sembrano disciogliersi; qui sono un fattore sostanziale della composizione. Là tutto era immaginato per rispecchiare il movimento e la nervosità della vita moderna; qui dominava la contraria tendenza di fuggire l'incertezza della vita presente per ritirarsi nella pace arcaica della bellezza di tutti i tempi.

Nel colore, tuttavia, anch'egli ha dimostrato di essere un contemporaneo dei pittori della luce; ma ha saputo formarsi un proprio e nuovo stile nei suoi grandi affreschi del Panteon, della Sorbonne e del Palazzo Municipale di Parigi; e nelle opere conservate nei Musei di Amiens e di Lyon, di Rouen e di Marsiglia. Gli affreschi sulla vita di Santa Genoveffa per il Panteon (1876-1898; fig. 197) sono improntati dell'architettura ellenistica di Soufflot.

Non meno distante dagli impressionisti, sta Gustave Moreau (1826-1898). Come nella letteratura Baudelaire, il poeta dei « Fleurs du Mal », sorse di fronte a Flaubert, il padre del Naturalismo, e come più tardi a Parigi dei giovani letterati, con Huysmans, a capo, inchinarono verso il simbolismo dichiarando la guerra al « colosso » Zola, così anche le altre arti si volsero ad un nuovo « fantasticismo », pieno di ogni raffinatezza moderna; e di una natura piuttosto decadente, e ben lontana dalla purezza e dall'innocenza di Puvis. Questo era il mondo di Moreau. La sua testa era riempita di una strana confusione di visioni di vecchie leggende e di mitologie. Il suo primo maestro era stato Picot che stava ancora in relazione con il classicismo di David, ma fu Chassériau che esercitò la maggiore influenza sulla sua arte. Egli portò il romanticismo a visioni mai immaginate; tutte le vecchie colture, che egli studiava da appassionato collezionista, dovevano servirgli per riuscire a procurarsi le sensazioni di colore a cui agognava. Lo sfarzo pesante dell'Oriente, le tinte luminose dell'arte persiana, i serî mosaici bizantini, le scintillanti ricchezze dorate dei tardi romani, tutto questo egli lo ha studiato con zelo alessandrino e

Fig. 200. J.-F. Raffaelli: Passeggiata della Domenica — (Incisione Coloneta).

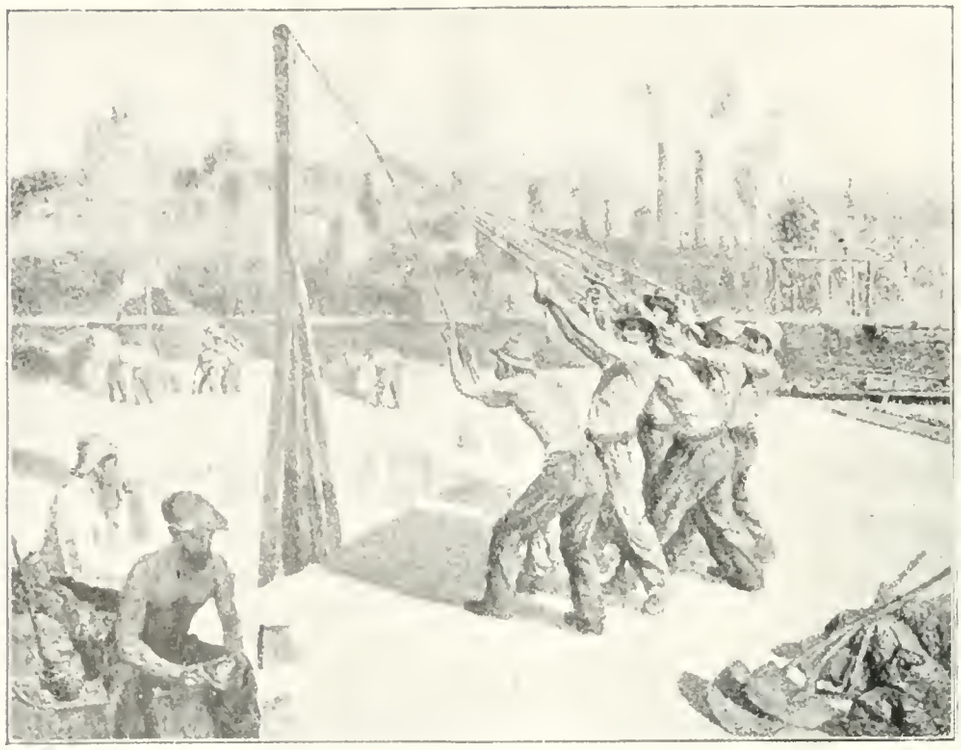


Fig. 201. M. Luce: Pescatori di pietre — (Catalogo della Sezione di Berlino, 1906).

Fig. 202. P. Cézanne: Natura morta.

poi messo in uso nelle sue strane opere. Egli dipinse Circe, Cleopatra, Medea, la Sfinge, Elena e Salomè, tutta la schiera delle donne più perverse. Le personificazioni della crudeltà demoniaca sono i suoi soggetti preferiti. Ma la freddezza senza pietà di tutte queste figure era passata pure in lui: perfino le leggende antiche di Orfeo, di Esiodo, di Tirteo, di Teseo, Ercole, Prometeo sono spogliate dalla loro ingenuità e nè anche i sacri personaggi del Nuovo Testamento possono salvarsi della sua isterica fantasia.

Sulle spalle di tutti questi maestri s'innalza poi la nuova generazione di pittori francesi; l'impressionismo resta il loro filo conduttore qualunque sia la via che essi battano. Come in Bastien-Lepage, anche in molti di loro il realismo di Millet e di Courbet si unì alla nuova teoria del « plein-air ». Così Alfred Roll (1847 :

Fig. 203. P. Gauguin: La nascita di Cristo — (Catalogo della Secessione di Berlino, 1906).

Quadri con soggetti rurali e proletari; Ritratti, figure femminili; Donna con toro (fig. 198). Léon Lhermitte (1844): Quadri di contadini (fig. 199) e molti bellissimi disegni. Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret (1852): Soggetti rurali; *I discepoli ed Emmaus*; *L'ultima cena*.

Jean-François Raffaelli (1850) ha interpretato e proseguito l'impressionismo in un modo tutto suo personale. Egli ama specialmente i sobborghi di Parigi, nelle loro nuove costruzioni, li rappresenta col minimo di colore e si contenta di tocchi rapidi per segnare figure e oggetti sopra il fondo chiaro da lui prediletto. La sua economia di colore lo condusse a tal punto che per fermare sulla tela il suo ideale bastavano spesso poche linee di pastello o pochi tratti di bulino, leggermente intonati di tinte (fig. 200). Paul Albert Besnard (1849): segna, nell'arte, una linea presso che opposta. La sua maniera ravviva il lato pittorico degli impressionisti e nei suoi ritratti (Gabrielle Réjane), nelle sue figure femminili, nei suoi interni,

Fig. 294. M. Vuillard: La colazione — (Meier Graefe, Entwickelungsgeschichte).

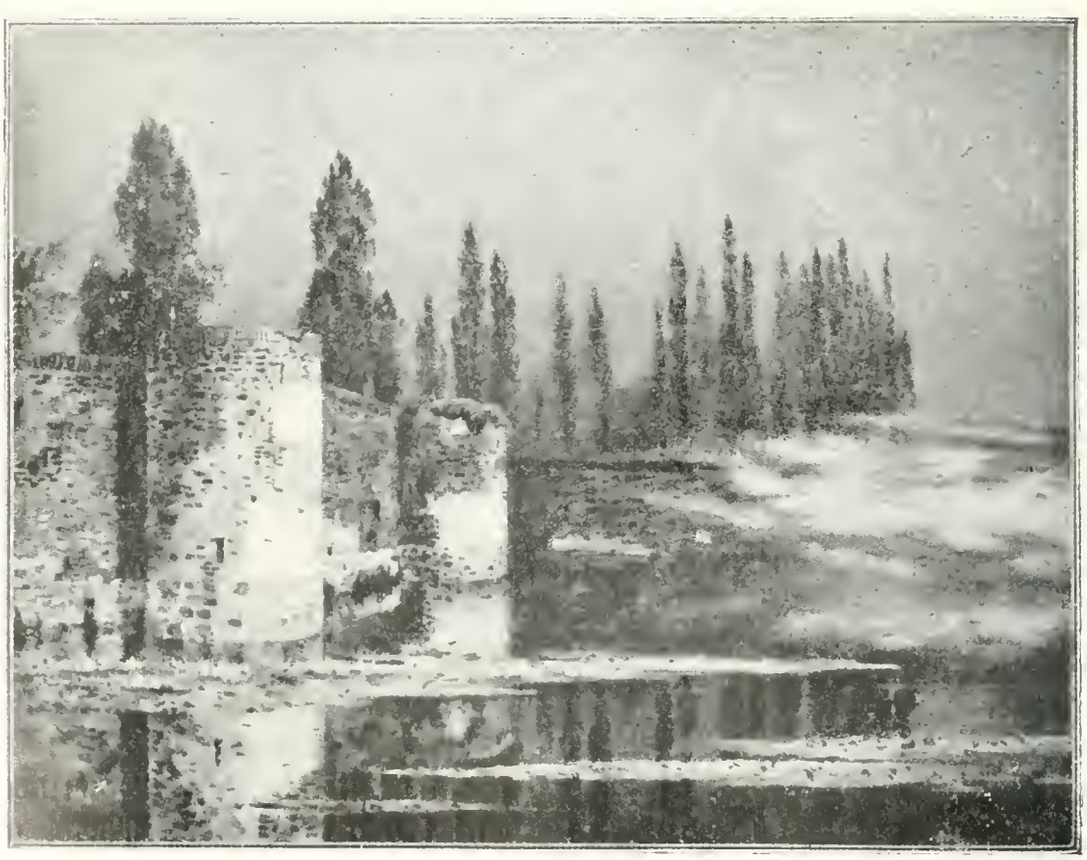


Fig. 295. Jean Ch. Cazin: Elsinore.

(*Gazette des Beaux-Arts*).

nei pannelli decorativi (nell'*École de pharmacie*, nel Museo delle Arti decorative e sopratutto nel Municipio del I Arrondissement di Parigi), nonchè nei suoi studi di cavalli egli svolse quasi uno sfolgorìo di fuochi artificiali, tanta fu la prodiga magnificenza del suo colorito. L'abilità con cui egli sa rendere un riflesso sulla pelle delicata d'una bella donna, sopra un mazzo di fiori, sulle forti membra di scalpitanti cavalli, su vestiti di seta, sui vestiti fantastici di piccanti ballerine spagnuole, diventa bensì qualchevolta troppo dolce e leziosa, ma rende però meravigliosamente gli effetti della luce. Tutta una schiera di giovani artisti si adunò intorno a lui per scrutare con lui il fàscino della luce naturale e artificiale.

Fig. 206. René Billotte: Crepuscolo.
(*Gazette des Beaux Arts*).

Scopo dei neo-impressionisti fu poi quello di rendere sulla tela la piena lucentezza del sole. A questo fine essi si sono basati su di un principio scientifico, svolgendo una tecnica a puntini, come già Monet aveva insegnato. Mettendo i colori uno accanto all'altro sulla tela, essi raggiunsero difatti un effetto di chiarezza e di luminosità non raggiungibile con la miscela dei colori sulla tavolozza. Il capo di questo gruppo fu Georges Seurat (1860-1891) e ai suoi seguaci più notevoli appartengono Paul Signac (1863), Edmond Cross, Maximilien Luce (fig. 201) e alcuni artisti belgi come Théo van Rysselberghe (1862). Essi dipinsero paesaggi e ritratti, e sebbene raggiungessero dei notevoli effetti, il dogmatismo della loro tecnica « pointillée », la durezza del metodo « musivo », non può mai raggiungere una verace espressione di sentimento pittorico.

Fig. 207. Ch. Cottet: Notte di San Giovanni in Bretagna.

Il grande continuatore del più vecchio impressionismo fu Paul Cézanne (1839-1906), un genio del colore che può essere confrontato soltanto con Manet. Egli si costruì una « tecnica del colore » sua propria, rinunciando alla plasticità, alla forma, alla prospettiva del soggetto, e interessandosi esclusivamente della essenza coloristica degli oggetti. Anch'egli si avvicina al « metodo musivo »; ma non si perde in puntini e lavora a piani più larghi. Le sue nature morte sono fra le opere più conosciute (fig. 202). La sua maniera passa dall'analisi alla sintesi e la scuola nuova che lo venera maestro con Degas s'avvicina con una molto maggiore individualità alla natura di quanto facessero Manet, Monet e Sisley. Il più interessante di questo gruppo — a non parlare dei loro precursori van Gogh, olandese, e Edvard Munch, norvegese, — fu Paul Gauguin (1848-1903) morto sull'isola di Martinique dove lo attirava la primitività e l'originalità di quel paese, di quella natura e di quella gente. Vi dipinse quadri strani, con esotici colori di fuoco, con dissonanze e contrasti che ricordavano splendori e sfarzi indiani (fig. 203). Tra i giovani che esponevano annualmente al nuovo *Salon d'automne* sono M. Vuillard, Pierre Bonnard, Durenne: essi si distinsero per i loro lavori decorativi di gusto molto raffinato. Vuillard specialmente, il più noto per i suoi interni (fig. 204), eseguì un ciclo di pitture murali per il Principe Bibesco a Parigi, in cui iniziò una maniera nuova, rappresentando realisticamente scene di vita della campagna moderna con la libertà ritmica d'un giapponese.

La rappresentazione coloristica della luce attraversò diverse fasi fino all'espressione più smagliante e chiassosa; era inevitabile che seguisse una reazione per cui l'occhio potesse tornare alla posatezza di tôni più tenui. Tutto un gruppo di pittori seguì questa tendenza: Jean Charles Cazin (1841-1901) non dipingeva più i suoi paesaggi nel sole abbagliante del mezzogiorno, ma nelle dolci luci del crepuscolo; egli amava specialmente le dune del mare del Nord con la loro misera vegetazione e le poche sparse capanne, oppure soggetti semplicissimi di paesaggio che sotto al tocco del suo pennello diventano fantasie di sogno (fig. 205). Spesso egli ha animato queste impressioni con personaggi biblici; e la profonda poesia dell'*heure de Cazin* ha trovato molti ammiratori. René Billotte (1846) dipinge i dintorni di Parigi nei loro soggetti più umili: una cava, un prato, un canale all'ora del crepuscolo (fig. 206): con lui vanno ricordati ancora Pierre Lagarde (1854), René Menard 1862) e Henri Lerolle (1848). Più distante si mantenne Eugène Carrière (1849-1906) che, in fondo, restava sempre un romantico e un discendente di Rembrandt. Come il maestro della *Ronda notturna* così anch'egli voleva far uscire dall'oscuro caos l'anima dei suoi personaggi; una quieta, languida mestizia passa in questi quadri come un mistico senso di rivelazione dell'individuo a traverso l'ignoto.

La vita tutta intima che egli faceva, nella sua famiglia, lo ispirò ai più delicati e graziosi motivi; anche in questi lavori l'ambiente è soffuso come una tenue luce di crepuscolo. I suoi ritratti di Daudet, di Verlaine, di Geffroy, di Edmond de Goncourt, di Roger Marx compendiano tutta la personalità di questi grandi.

Fig. 208. E. Aman-Jean: Sogni.

Una volta egli ha anche messo mano ad un'opera di grande mole. Con tratti forti, ad uso Daumier, egli rappresentò efficacemente una sala da teatro in contrasti di luce. Egli si dedicò inoltre alla litografia che giustamente corrispondeva alla sua favorita maniera di chiaro-scuro.

Fig. 206. J. E. Blanche: Risveglio — Collezione Knorr.

Altri artisti notevoli varî nella maniera e nei soggetti furono: Charles Cottet (1863): Trittico: addio dei naviganti d'Islanda; Soggetti brettoni (fig. 207). Lucien Simon (1854): Soggetti brettoni. Edmond Aman-Jean (1860): Figure femminili (fig. 208). Ary Renan (1858-1902). Henri Martin (1860) Maurice Denis (1870). Ferdinand Humbert (1842). Ferdinand Cormon (1845): Scene dei tempi preistorici.

Fig. 210. J.-J. Benjamin-Constant : I figli dell'artista.

Raphaël Collin (1850): Decorazioni nel Foyer dell'Opera comica. Jacques Emile Blanche (1861): Ritratti (fig. 209). Paul Helleu (1859): Figure femminili. C. A. E. Carolus-Duran (1838): Scene naturalistiche; Figure femminili; Ritratti. Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902): Ritratto dei suoi figli (fig. 210); Ritratti di illustri contemporanei.

In tutti questi artisti si incrociavano e si modificavano le varie influenze dei grandi maestri in molteplici manifestazioni e sfumature. Natura e fantasia, riproduzione realistica e stilizzazione decorativa, l'ideale e la vita, il chiaro giorno e la fantasticheria della sera hanno riscontro nelle loro opere. Così ancora: Gaston Latouche (1854): Scene gaie; Paesaggi; Scene di giardino. Le Sidaner (1862). Etienne Dinet (1861). Alexandre Lunois, il litografo. Georges d'Espagnat. Henri Gervex (1852, fig. 211). Aimé Morot (1850): Battaglie e soggetti guerreschi.

L'epoca dei grandi maestri è passata anche per la Francia, ma dappertutto sorge una nuova vita. Sulle spalle di Cézanne e Gauguin si eleva una nuova generazione, tutta compresa di una appassionata tendenza a quella sintesi che quei grandi avevano sentito, e alle forme decorative che essi avevano annunciato. E così sorse quella pittura che cercava il suo effetto negli elementi decorativi, in manifestazioni affini alla industria artistica, ai tappeti, alle vetrate dipinte, ai ricami. Henri Matisse

era il loro apostolo festeggiato; ed altri furono Alcide Le Beau, Kees van Dongen, Jouvenceau, Henri Manguin, Jean Puy, Maurice de Vlaminck.

Nello stesso tempo si manifestò un movimento di ritorno al metodo analitico, se anche in modo differentissimo: il « credo » di questi artisti divenne il « cubismo »

Fig. 211. Henri Gervex: Prima dell'operazione.
(*Gazette des Beaux-Arts*).

capitanato dal portoghese P. Picasso e dal lorenese Jean Metzinger: il loro intento fu quello di suddividere la natura nelle sue unità quadrate.

Se la generazione vivente dei pittori francesi non può sostenere il confronto con quelli che le segnarono la via, non è già perchè essa si sia soffermata a rimuginare le sempre vecchie ricette, ma perchè essa è troppo ansiosa di trovare nuove possibilità di manifestazione pittorica che possa recarle maggiori soddisfazioni. Quello che ha distinto l'arte francese da un secolo in qua sussiste tutt'ora;

e cioè il meraviglioso spirito artistico che la anima e che assicura anche alle opere mediocri un posto eletto. In nessun altro paese il livello del sentimento e dell'intendimento artistico è tanto alto come in Francia. La Francia è la patria dell'arte moderna e resta ancora uno dei suoi più fulgidi templi.

## II. — LA PITTURA MODERNA IN GERMANIA.

Mentre l'evoluzione dell'arte era stata continua in Francia, l'ideale di un'arte nuova si svolgeva molto lentamente in Germania. Mancava, intanto, il grande centro d'una capitale nazionale in cui si potessero riunire tutte le forze della nazione; mancava un buongusto artistico svolgentesi da secoli e secoli; mancava quella « tradizione della tecnica » che aveva Parigi. Abbiamo lasciato la pittura tedesca quando essa stava in cattive condizioni: quando le speranze del principio e della metà del secolo erano deluse e l'arte « grande-storica » aveva condotto ad un livello molto basso tutto il valore della produzione. E' notevole, quanto all'arte tedesca, che quelle personalità che dovevano rialzarne le sorti, si distinguevano nettamente dai riformatori e dai rivoluzionari francesi. I nomi di Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées ci fanno pensare ad un'arte intenta a tutt'altro che a conquistare la realtà moderna e a raffinare e perfezionare il gusto coloristico. Essi cercavano un'arte che potesse appagare i sentimenti e i sogni più intimi dell'anima; che ci trasportasse dalla nuda realtà in mondi di bellezza nuova, che risvegliasse con linee e tòni di colore armoniosi le sensazioni più profonde nell'animo dello spettatore.

Il loro scopo era di far rivivere il mondo interno, di suscitare e rispecchiare le sensazioni figurate, di acuire il senso della vita nei contemporanei. Quanto essi fecero in questo campo può esser considerato più e meno di quello che hanno dato

Fig. 212. A. Böcklin: L'isola dei morti (disegno) – Lipsia, Museo civico.
(Da Vogel, il Museo civico di Lipsia).

i francesi. Essi vi aggiunsero l'interpretazione e lo spirito tedesco; e per questo la Germania li ama nonostante le loro debolezze e le loro imperfezioni.

Arnold Böcklin (1827-1901) non ha mai nascosto la sua avversione per il « pleinairisme » e per l'impressionismo. Egli diceva che i francesi cercavano di rappresentare l'uomo nell'aria, ed egli lo rappresentava nello spazio. E' certo che questo principio gli ha impedito di sviluppare il suo senso coloristico nel modo che promettevano i suoi lavori giovanili. Quando egli arrivò a Roma da Parigi nel 1850 egli dimostrò un gusto coloristico che doveva suscitare le più alte aspettative; ma sarebbe poco giusto non riconoscere che più tardi la sua maniera diventò prolissa

Fig. 213. A. Böcklin: Abete nella neve (disegno) — Basel-Öffentl Kunstsammlung.

e dura, qualche volta anche troppo molle e dolce: di modo che molte delle sue opere si prestano più alla riproduzione in bianco e nero e in queste riproduzioni si gustano più che nell'originale.

L'enorme impressione che hanno suscitato le sue opere è dovuta alle grandiose e positive qualità della sua fantasia creatrice.

Pan, il dio della foresta e della terra degli antichi, è come una personificazione terrena e nello stesso tempo fantastica dell'arte di Böcklin. Il maestro svizzero (egli era nativo di Basilea) ci ha insegnato, come nessun altro artista del secolo, l'amore per lo splendore della natura. Tutta l'evoluzione della sua arte era intenta a questo fine. Il primo periodo lo presenta come un paesista romantico; segue un secondo in cui le sue figure, prima soltanto dettagli del soggetto, cominciano a prendere importanza nella rappresentazione; viene infine il periodo principale, gli undici anni

ARNOLD BOECKLIN : IN BALIA DELLE ONDE.
Monaco, Nuova Pinacoteca.

passati a Firenze dal 1874 al 1885, in cui la figura umana domina completamente il motivo della natura. Le sue rappresentazioni della natura seguono un crescendo di forza e finiscono con una grandiosa solennità.

La bellezza dell' Italia fu una continua fonte di inspirazioni per questo « assetato di bellezza ». Lo svizzero, nato sul confine fra la coltura germanica e quella latina, si sentiva sempre più attratto dall' Italia: e durante il tempo che passò a Roma, fino al 1856, egli sposò una latina, quasi a suggello della sua duplice natura. Dal 1862 al 1866 egli fu ancora a Roma, più tardi preferì Firenze — frattanto, viaggiando in Germania, egli conobbe a Monaco il conte Schack che lo salvò generosa-

Fig. 214. Anselm Feuerbach — Disegno.

mente dalla miseria; poi a Hannover dove ebbe dal console Wedekind commissione di eseguire dei quadri murali con soggetti della vita del fuoco (ora a Berlino). A Weimar egli fu assunto per pochi anni alla nuova Accademia quale insegnante: a Basilea dipinse gli affreschi al Museo e finalmente nel 1885 egli ritornò ancora una volta nella Svizzera dove conobbe Gottfried Keller a Zurigo. Nel 1893 andò per l'ultima volta a Firenze e vi morì sette anni dopo. Anche nel colore egli seguì un potente crescendo: sotto la sua mano le forze della tavolozza acquistano sempre maggior valore e qualunque visione della natura è da lui interpretata in un massimo di poesia e di suggestività, fino all'orridezza di visioni truci e fantastiche (Tav. VIII). Dall' arte italiana egli derivò quella cura della simmetria che si riscontra nei suoi quadri, dove è palese la ricerca di far risaltare la parte di mezzo;

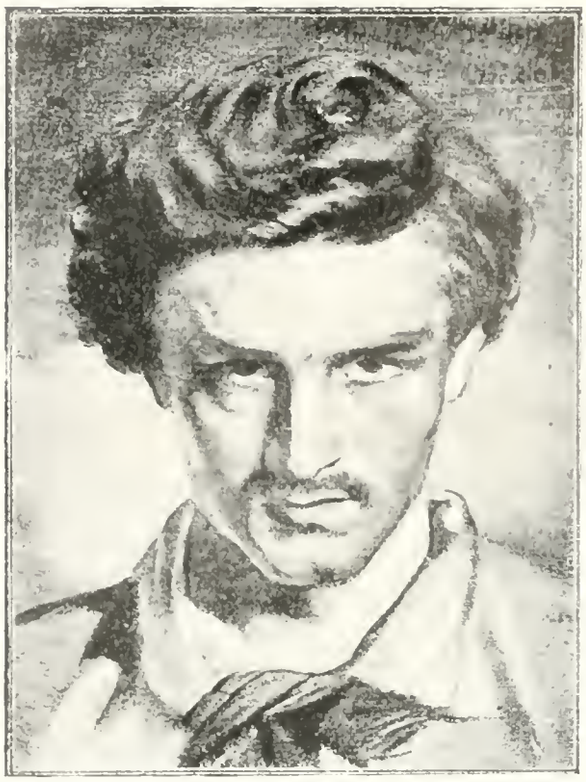


Fig. 215. Anselm Feuerbach: Autoritratto (1852). Karlsruhe, Kunsthalle.

nella sua *Isola dei morti* (fig. 212) è chiara la preoccupazione di dare alle sue opere il massimo dell'espressività.

Nei suoi viaggi di studio egli si limitava a raccoglier impressioni e ne usufruiva più tardi a memoria (fig. 213); soltanto così egli potè raggiungere la forza suggestiva dei suoi quadri. Noi sentiamo che le nostre più intime sensazioni della natura sono personificate e rese visibili dall'arte di Böcklin. Ma anche per Feuerbach e per Marées, l'Italia diventò una seconda patria. Anselm Feuerbach (1829-1880) appartiene come Rethel a quei grandi dell'arte tedesca del secolo XIX che ebbero da combattere fino alla fine con l'ignoranza generale, a lottare con la nervosità del pubblico e col cattivo gusto della nuova coltura; e che infine morirono stanchi e delusi, raccogliendo soltanto dopo morti la fama e l'ammirazione del pubblico. Feuerbach stava proprio fra i romantici, nemici della maniera nuova e i moderni amici del movimento d'allora. La ricerca della bellezza è stata il motto della sua vita; egli fu a Parigi per imparare la tecnica della pittura; ma invece di seguire il gusto coloristico degli storici, egli si volse di preferenza al post-classicismo, predicato da Ingres e per cui inclinava anche il suo maestro Couture. Ma il suo animo irrequieto trovò pace soltanto in Italia. Egli amava la libera giocondità dell'antico; maestro del frammento, dello schizzo, dell'aforismo — ne parla nel suo « Corpus » pubblicato da Allgeyer — egli cercava la chiarezza e la complessività dell'arte antica. Quando venne in Italia nel 1855, egli si dedicò prima di tutto allo studio dei veneziani; soggetti di putti ed il frammentario *Concerto* lo attestano. Intorno al '50, in parte a Parigi e più tardi a Karlsruhe, egli si volse a soggetti romantici come scene della vita di Dante e del Petrarca, *La morte di Pietro Aretino*, l'abbozzo per *Hamlet*, *La tentazione di Sant'Antonio*, *Hafis al banchetto*.

A Roma egli si volse interamente all'antico (fig. 214). Non a caso egli prediligeva, fra le leggende greche, il mito di Medea e di Ifigenia. Il suo cuore era tormentato dalla passione come quello di Medea e come quello di Ifigenia; egli si sentiva quasi bandito in un lontano lido straniero, ricercando con l'anima il paese dei greci.

Il colorito tenue delle sue composizioni, la malinconica mezzaluce con cui egli avvolge paesaggi e figure, anche quando il soggetto è drammaticamente movimentato (come nel *Banchetto di Platone*, nella *Lotta delle amazzoni*, nella *Caduta dei titani*) dànno alle sue opere l'impronta d'una autoconfessione. Sono notevoli i suoi ritratti, come quello di Nanna la romana la cui maestosa figura ritorna spesso nelle sue opere, il suo autoritratto (fig. 215) e il ritratto della sua madrigna.

Ma tutti i suoi sforzi di creare un'arte monumentale naufragarono totalmente. Nel 1873 egli fu chiamato a Vienna dove la modesta distinzione della sua arte non poteva reggere il confronto con lo sfarzo coloristico di Makart. Le disillusioni provate lo fecero fuggire ancora una volta in Italia dove egli morì poco tempo dopo in preda alla tristezza. Anche Hans von Marées (1837-1887) si è logorato in

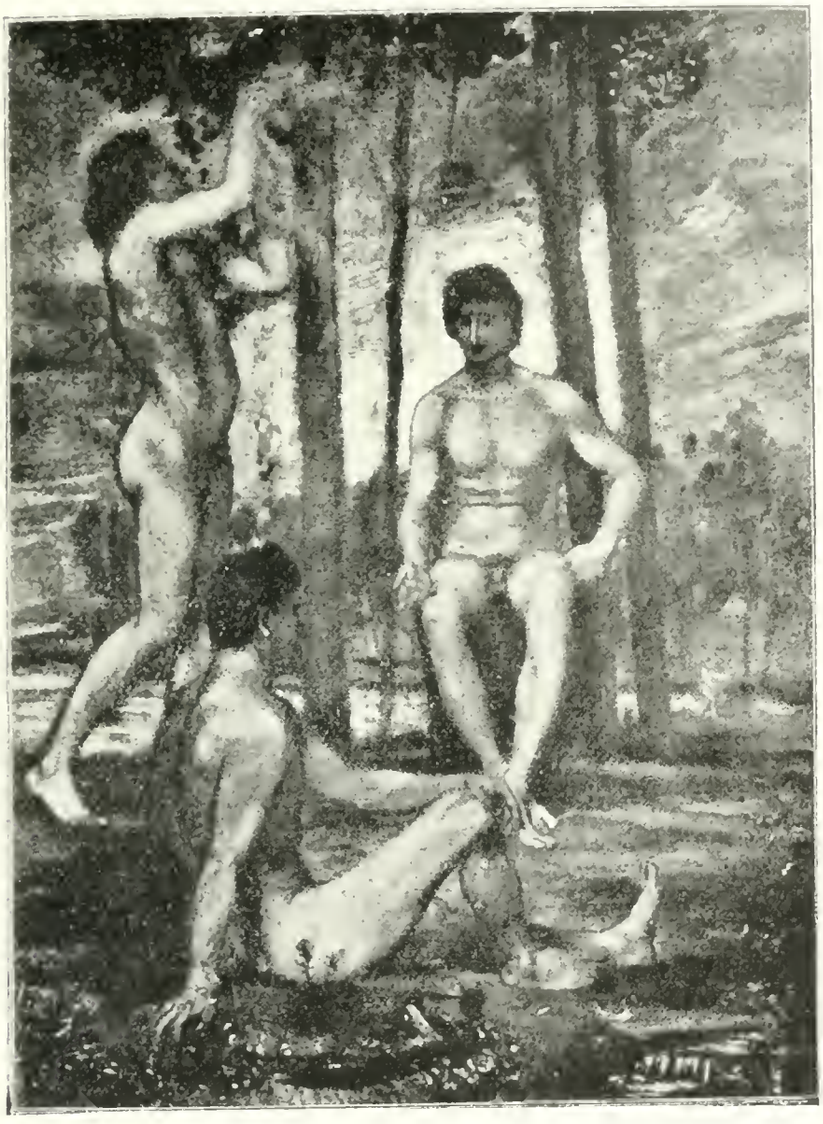


Fig. 216. H. v. Marées: Giovani uomini sotto gli alberi d'arancio. Galleria Schleissheim. (Un secolo di arte tedesca).

lotte interne e morì giovane e disperato. Lo legano a Feuerbach e a Böcklin il sogno d'una grande arte parietale, ma in un modo ancora più assoluto, e il profondo amore per l'antico. Non gli fu concesso di esprimere neanche lontanamente i suoi sogni — tutta la sua attività è rimasta un grande frammento. I suoi disegni e abbozzi hanno una grandiosità di linea da ricordare i più grandi artisti del Rinascimento ma coi colori non gli è mai riuscito di fare qualche cosa di completo sebbene si scorga in tutta la sua maniera una notevole disposizione per un colorito forte e decorativo (fig. 216). Soltanto nei ritratti eseguiti intorno al '60. per esempio nel suo

Fig. 217. W. Leibl: Il bevitore (incisione originale).

autoritratto e nel ritratto suo e di Lenbach insieme, egli riesce a dare delle opere veramente complesse. Più tardi la sua tendenza si esplica in composizioni per vaste superficî, nelle quali egli voleva combinare con spirito moderno le leggi antiche e quelle del Rinascimento. Ma quello che era riuscito a Puvis de Chavannes in Francia non doveva esser concesso a lui.

Come Puvis e Böcklin e sostenuto dal suo amico Konrad Fiedler, lo studioso amatore d'arte, egli fu nemico accanito di ogni tendenza naturalistica e impressionista. Alla sua morte Fiedler ereditò tutte le opere dell'amico e le lasciò poi allo Stato bavarese che le riunì nella Galleria Schleissheim. L'unica ordinazione che gli fu fatta in vita è eseguita in una sala della stazione zoologica di Napoli. Dopo Berlino, dove era allievo di Steffeck, egli passò una serie di anni a Monaco avvicinandosi al gruppo di Piloty e venne finalmente nel 1864 a Roma dove fu circondato da una schiera di allievi.

Alcuni contemporanei e posteri di questa grande triade sono da nominare accanto a loro. Prima di tutto Heinrich Franz Dreber (1822-1875) che riuniva già il classicismo romantico di Preller col sentimento della natura di Böcklin. Accanto a Marées lavorava Karl von Pidoll (1847-1901) suo scolaro e seguace fedele. Böcklin aveva specialmente esercitata la sua influenza su alcuni giovani svizzeri: Hans Sandreuter (1850-1901). Albert Welti (1862).

La comprensione della vita moderna e nuove tendenze circa il nuovo modo di trattare il colore si erano fatte strada molto lentamente in Germania. Soltanto la potente apparizione di Courbet in Francia diede una certa rapidità al movimento rinnovatore. Già Viktor Müller si era lasciato influenzare dal maestro di Ornans e Parigi, ma, in Germania, pochi gli avevano badato. In questo indirizzo di idee ebbe maggior successo Arthur von Ramberg (1819-1875) che a sua volta animò Wilhelm Leibl (1844-1900) a introdurre in Germania la maniera di Courbet, senza però imitarla pedestremente.

Egli fu il più forte talento coloristico della Germania nel secolo XIX. Il suo solo scopo artistico fu quello di riprodurre esattamente col colore quello che egli vedeva nella natura. Nel suo tempo migliore egli divenne il pittore dei contadini bavaresi, li riprodusse fedelmente nella loro rusticità e semplicità senza idealizzarli; e così ci diede i suoi capilavori che sono: *I politicanti del villaggio*, i quadri dei *cacciatori* e dei *bracconieri*, *La sartoria*, *Scene dei contadini alla filatura*, *al-*

*l'osteria, nella casa.* e l'opera sua più meravigliosa: *Le tre donne nella chiesa* (fig. 218).

Al principio del '70 una schiera di seguaci, in parte allievi di Ramberg, fece corona a Leibl. Primo da notare è Wilhelm Trübner (1851): Soggetti fantastici

Fig. 218. W. Leibl: Tre donne in chiesa — (Sala d'arte) Amburgo.

di centauri e valchirie, Paesaggi (fig. 219); Ritratti fra cui quello equestre dell'Imperatore Guglielmo II. del re del Württemberg, dei granduchi di Baden e d'Assia. Charles Schuch (1846-1903): Nature morte.

Anche Hans Thoma (1839) appartiene, al principio della sua carriera, a questo gruppo. Esiste un suo quadro rappresentante monelli che si azzuffano, che

egli dipinse insieme a Trübner, e anche i più vecchi paesaggi e ritratti dimostrano ancora la relazione con questi suoi amici (fig. 220). Nel 1874 egli fece un viaggio in Italia che durò fino al '75, interrompendo così il soggiorno di Monaco; nel '77 si stabilì a Francoforte da dove, due decennî più tardi, egli fu chiamato nel 1899 a Karlsruhe quale direttore della Galleria. Nel secondo periodo della sua arte egli si è totalmente cambiato; il suo senso poetico si faceva sempre più vivo e seguiva così con profondo intendimento la via tracciata dai vecchi maestri tedeschi Dürer, Altdorfer, Lukas Cranach: così che non gli riuscì difficile di trovare il nesso con le tradizioni nazionali. La parola « germanismo » (Deutschtum), è molto appropriata

Fig. 219. Wilhelm Trübner: Il convento di Secon — Magdeburg, Proprietà privata.

alla sua individualità. A questo modo egli finì per trovare maggior espressione nella linea che nel colore, sebbene talvolta le sue luci tenui e chiare, dopo le tinte scure del primo periodo, rialzassero favorevolmente l'effetto dei suoi quadri (Tavola IX).

Le sue silografie e le sue litografie sono quasi melodie di canti popolari nazionali e avendole egli messe a poco prezzo in commercio, esse penetrarono in tutte le classi sociali, sostituendo così le oleografie di cattivo gusto. In quel periodo di nervosità e di instabilità, egli apparisce come un custode dell'intimità tedesca, del suo quieto raccoglimento indissolubilmente connessi alla patria zolla.

Francoforte, dove Thoma passò i suoi anni migliori, assume una posizione spe-

HANS THOMA : NOSTALGIA
Karlsruhe, Proprietà privata.

ciale in quel tempo. Oltre ad Amburgo, essa è l'unica città in Germania dove una propria e spontanea arte sia fiorita all'infuori delle accademie. Abbiamo già parlato di una più vecchia arte che era fiorita a Francoforte: e i cui seguaci si erano stabiliti a Cronberg nel Taunus. I più vecchi artisti di quel gruppo trovano ora i loro seguaci in Louis Eysen (1843-1899), fine ritrattista; Wilhelm Steinhausen (1846), seguace di Thoma: Autoritratto con sua moglie, paesaggi, disegni e litografie; Karl Haider (1846-1912): Soggetti di poesia nazionale, Soggetti rustici, Soggetti fantastici: *Caronte* fig. 221).

A Monaco Haider e Steinhauser si erano uniti a Thoma, e Leibl aveva trovato i suoi più fidi compagni in Johann Sperl (1840): Paesaggi montani: Theodor Alt 1846, fig. 222): Ritratto di Hirth e Leibl: Rudolf Hirth du Frênes (1846): Ritratti di Leibl e Sperl, Ritratto di Charles Schuch. *Il raccolto della canape* (Museo di Breslavia); Ritratto dell'artista e di sua moglie.

Fig. 220. Ritratto di Hans Thoma — Berlino, Prop. priv. (Fot. Heinrich-Keller Frankfurt).

Franz von Lenbach (1836-1904), formò l'unione tra questi realisti monacensi e i grandi romani. Egli era un grande scolaro di Piloty e l'influenza di questa scuola eclettica si sente nelle sue opere tarde, mentre in gioventù egli si dedicava ad una forte arte realistica. Figlio d'un muratore di Schrobenhausen nell'Oberbayern, egli era entrato all'Accademia, ma il suo sano istinto realistico lo portava a rappresentare scene semplici e naturali e con colori quali li vedeva nella natura. Anche nei lunghi viaggi che egli fece da giovane conservò questa maniera; vedute e figure italiane lo attestano, come anche i paesaggi dei dintorni di Granada (Galleria Schack a Monaco), in cui egli dimostra un eminente gusto coloristico ed una maniera completamente indipendente.

Avendo cominciato a lavorare in un modo così personale, egli diventò poscia nei ritratti sempre più uno scolaro degli antichi maestri, restando però un uomo moderno e dando ai suoi migliori quadri un colorito di gusto moderno raffinato. Lo scopo di Lenbach nei suoi ritratti è di concentrare tutto l'interesse sul volto e specialmente sugli occhi, trascurando e mettendo in sott'ordine tutti gli altri dettagli della figura; egli vuol cogliere il suo modello nel « momento migliore » della sua espressione individuale. Moltke diceva: « Egli vuol sempre rappresentarmi come un eroe! ». E con queste qualità egli ha fatto i ritratti di tutte le personalità del suo paese e del suo tempo, dal vecchio imperatore (Musei di Amburgo e di Lipsia, fig. 223), Bismarck, Moltke, Riccardo Wagner, Paolo Heyse, Wilhelm Busch, Moritz von Schwind, Franz Liszt, Gottfried Semper, Döllinger, Helmholtz fino a Marco Minghetti e a Gladstone; si può dire che egli abbia così fissate le figure delle persone più notevoli dell'epoca sua. Tutti conoscono poi i suoi innumerevoli ritratti femminili.

pieni di fàscino e smaglianti di colore (fig. 224): egli fu il solo ritrattista tedesco che riuscì a crearsi tutto un mondo artistico, nello stile dei vecchi ritrattisti, ed è insieme un esempio del modo in cui, intorno al '70, le idee moderne si annodavano coll'accademismo.

Intorno alla metà del '90 Monaco aveva la supremazia nell'arte tedesca e accanto a Leibl e ai suoi compaesani lavorava però ancora Piloty, sempre molto stimato e ammirato con la sua scuola, ma anche questa finì col dare maggior importanza al lato coloristico delle sue opere: i soggetti storici e di guerre andavano scompa-

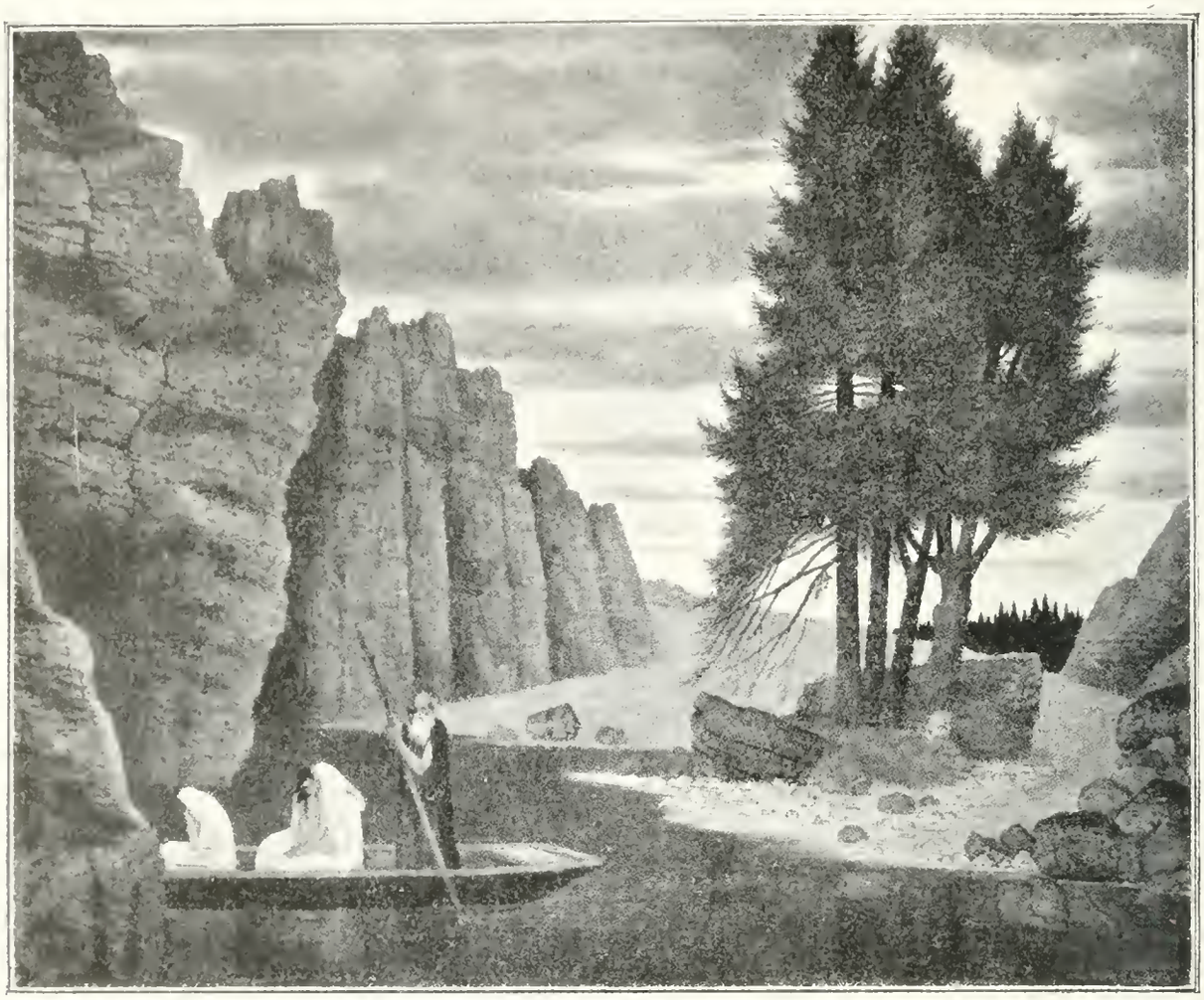


Fig. 221. K. Haider: Caronte — Monaco, Unione artistica.

rendo. Questo cambiamento di maniera si scorge in Wilhelm Diez (1839-1907): Soggetti di Lanzknechte; Ludwig Löfftz (1845-1910); Claus Meyer (1856); Edmund Harburger (1846).

Ma anche la pittura storica di Piloty continuò ancora per un certo tempo. La rappresentano a Düsseldorf Peter Janssen (1844-1908): Affreschi nei Municipî di Krefeld e Erfurt, nell'Accademia d'arte di Düsseldorf, a Brema, nella Galleria Nazionale; Eduard von Gebhardt (1838): Rappresentazioni bibliche: *Ascensione* e *Ultima Cena* alla Galleria Nazionale, *La Predica sul Monte*, *La Crocifissione* (Amburgo e Duomo di Reval), Affreschi nella chiesa di Loccum e nella chiesa della Pace a Düsseldorf.

Perfino la pittura a fresco di Cornelius aveva ancora seguaci in Friedrich Geselschap (1838-1898: Soffitto della sala degli eroi a Berlino. Il pittore storico dell'epoca divenne a Berlino Anton von Werner (1843), che può essere considerato un seguace di Menzel per avere come lui rappresentato in un modo pratico e corretto gli avvenimenti storici del suo tempo; ma non può però essere confrontato con lui come artista essendo le sue opere di scarso valore artistico. Fra queste le

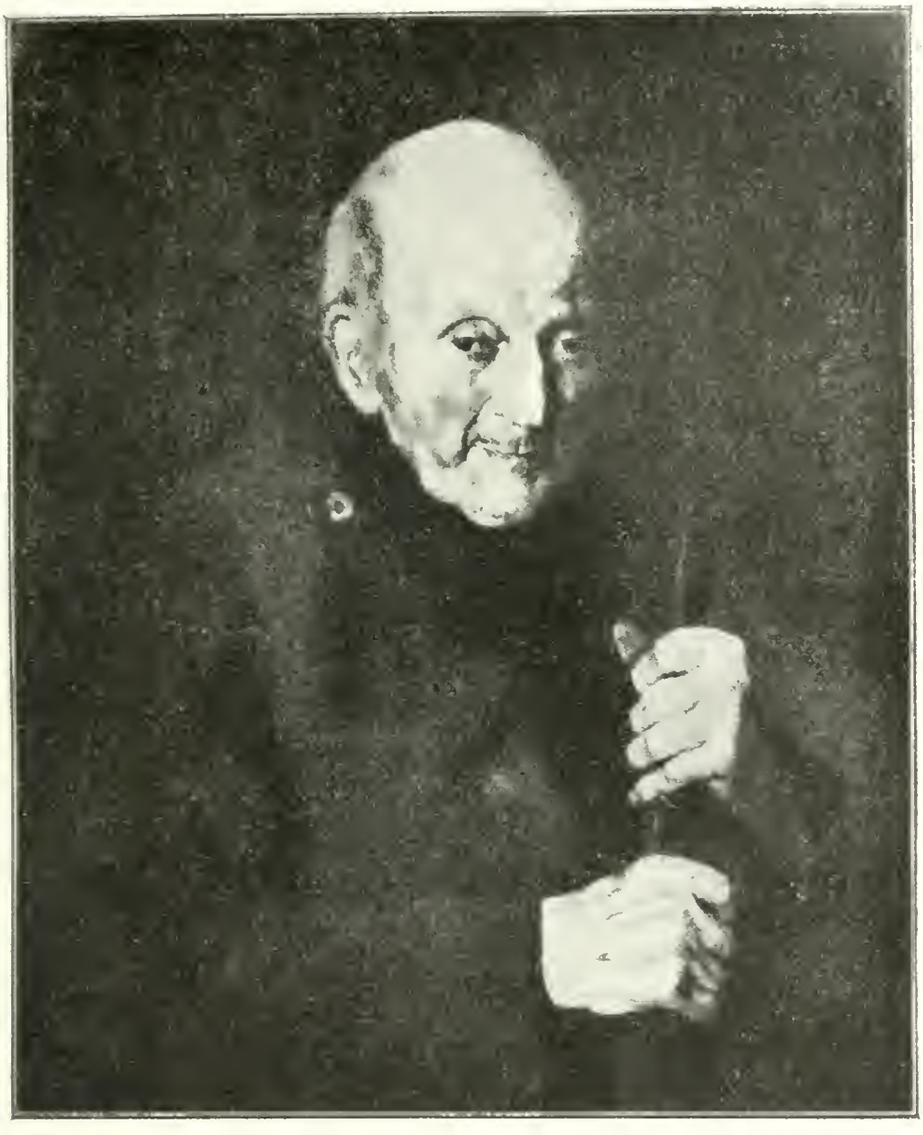


Fig. 222. Theodor Alt: Ritratto d'un centenario. (Fot. Bruckmann).

più notevoli sono: *La proclamazione dell'impero a Versailles*, *Il congresso di Berlino*, nel Municipio di Berlino. *La prima apertura del Parlamento con Guglielmo II*. *Il novantesimo compleanno di Moltke*, *La morte di Guglielmo I*, e più tardi scene di genere della guerra francese: *Prigioniero*, *Al quartiere di tappa*, *Davanti a Parigi*.

Figurano ancora alcuni artisti della vecchia generazione rappresentanti del realismo: Paul Meyerheim, illustratore di favole e di epigrammi e caricaturista; Karl Gusson (1843-1907): ritratti e gruppi di genere. Fu di nuovo l'intluenza della Francia che fece fare alla Germania un nuovo passo. Dopo gli insegnamenti di Courbet,

quelli del *pleinairisme* e quelli dell'impressionismo passarono il confine e soltanto allora incominciò quella lotta accanita per « modernizzare l'arte », la quale doveva costituire il carattere della vita artistica tedesca negli ultimi anni del secolo XIX. Se già in Francia i rivoluzionarî avevano suscitato l'ira e lo scherno dei vecchi artisti e del pubblico, attoniti alla vista di qualche novità, i tedeschi si trovarono a ben peggior partito quando cominciarono a farsi strada quei principî rivoluzionarî. Artisti e pubblico si ribellarono contro i « moderni »; e non potevano abituarsi a considerare un quadro quale un pezzo di natura riprodotto nel suo effetto coloristico.

Nel 1879, dieci anni dopo l'apparizione di Courbet alla Esposizione internazionale di Monaco, si videro per la prima volta in Germania le opere degli impressionisti francesi: in quello stesso periodo di tempo i pittori tedeschi andavano in Olanda a studiare i vecchi maestri, e fu un allievo della Francia e dell'Olanda che prese la direttiva dell'arte fra il '70 e l'80. Egli è Max Liebermann (1847). Quanto era stato immaginato di nuovo nel campo dell'arte all'estero fu portato in Germania da Max Liebermann. Egli era nato a Berlino, aveva profittato del serio insegnamento di Steffeck e l'arte di Menzel fu la prima cosa che lo entusiasmò. A Weimar praticò la Scuola d'arte e andò poi a Parigi dove si accostò a Munkacsy; più tardi andò a Barbizon dove imparò a conoscere la poesia della semplicità nelle opere dei grandi paesisti francesi e la serietà epica di Millet. In Olanda lo avvinse la forza e l'intimo sentimento di Israëls; e non meno impetuosamente egli si entusiasmò per gli impressionisti. Con le sue geniali disposizioni e facoltà artistiche, egli seppe servirsi di tutti questi elementi in un modo molto individuale: si può ben dire che il nervosismo dell'uomo moderno trova la sua espressione artistica nelle opere di Liebermann. Nè la natura nè le figure sono mai in posa; tutto pulsa di vita vibrante; si vede tremolare l'aria, si sente il caldo del sole cocente.

Fig. 223. F. v. Lenbach: L'Imperatore Guglielmo I.
Lipsia, Museo civico — (Schreiber - Capolavori del Museo di Lipsia).

Da Millet, da Israëls e dall'olandese Mauve

MAX LIEBERMANN : OPERAIE DI UNA FABBRICA DI CONSERVE.
Lipsia, Museo di Belle Arti.

egli aveva imparato a rappresentare le genti semplici nella loro vita giornaliera; e di conseguenza dipinse tutta una serie di quadri « di soggetto proletario » (Tav. X). Dapprincipio egli ebbe molto da lottare col colore, e con molta fatica si svincolò dall'influenza che Munkacsy aveva avuta sulla sua maniera in gioventù, ma un poco alla volta la sua tecnica divenne sempre più libera e leggera. La sua vera natura si esplica meglio di tutto nei disegni, studî ed incisioni; ma anche i ritratti (fig. 225) forti e veritieri, la delicatezza di alcuni piccoli paesaggi al pastello, la maestrìa delle impressioni di Amsterdam denotano la profonda intelligenza e l'acuta comprensione del suo temperamento artistico. Gli artisti tedeschi che da allora incominciarono la lotta con a tradizione e coll'andazzo corrente

Fig. 224. F. v. Lenbach: La danzatrice Saharet. Abbozzo di ritratto (studio).

Fig. 225. Max Liebermann: Gerhart Hauptmann.

dell'arte si schierarono intorno a Liebermann; e i migliori furono a Monaco. L'Esposizione internazionale del 1888 dimostrava che quasi tutti i popoli avevano accettato la nuova vita e il nuovo colorito, meno la Germania che aveva fatto finora, su quella via, qualche debole tentativo. Incominciarono le piccole lotte e le congiure; finchè nel 1893 i giovani del Glaspalast organizzarono per loro conto in una casa nuova la prima Esposizione della « Secessione ».

Da allora « Secessione » fu la parola fatidica per tutte le lotte artistiche della Germania; e fu accolta ovunque con grande favore. Il carattere negativo della parola dimostrava che gli artisti schierati sotto quel vessillo intendevano piuttosto di uscire da una comunità

che di inaugurare una nuova confessione. Non si voleva sottomettersi a nessun programma positivo, nè creare nuove scuole; essi erano unanimi in una sola cosa: nella loro avversione per i modi e gli svolgimenti dell'attività artistica di quel tempo. Così era sorta la possibilità di riunire efficacemente le più svariate forze e di salvarle da quella debolezza che è frutto delle divisioni. A Berlino quest'idea della necessità di riunire tutte le forze artistiche era già sorta fra i giovani nel 1892 colla società degli « XI »; ma il movimento allora non si svolse più oltre, e soltanto nel 1899 anche la Capitale fondò una « Secession » dopo che varie altre città, oltre Monaco, l'avevano preceduta. S'intende che l'influenza delle nuove tendenze artistiche non si limitava ai membri delle Secessioni: ed è un grande merito di queste

Fig. 226. Graf L. v. Kalckreuth: La vecchiaia. — (Dresda, Galleria Reale).
(Stampa fotografica della Società fotografica).

istituzioni riunitesi nel 1903 sotto il nome di « Unione d'artisti tedesca » di aver rinvigorito e ringiovanito la vita dell'arte in Germania. Una schiera di artisti dei più varî talenti sorse allora a difendere i nuovi indirizzi.

Ai più zelanti propugnatori della « Secession » a Monaco appartiene Bruno Piglhein (1848-1894; e il suo venerato presidente fu per molto tempo Fritz von Uhde (1848-1911), il più importante apostolo del « pleinairisme » accanto a Liebermann e innovatore acclamato di quadri religiosi. In questo campo l'epoca storica si era limitata strettamente agli italiani del Rinascimento, oppure aveva fatto quadri di costume orientale su un soggetto biblico. Poco, in verità, era rimasto della suggestiva intimità dei « Nazzareni »; ed ora il realismo ritrovava la strada anche per giungere alla pittura religiosa.

Eduard von Gebhardt aveva cominciato a percorrerla; Uhde vi si avanzava

FRITZ VON UHDE: LA NASCITA DI CRISTO.
Dresda, Galleria

animosamente. Egli ebbe il coraggio di introdurre la « primitività cristiana » nelle scene della vita moderna. La sua *Sacra famiglia* è una famiglia d'operai dei nostri giorni; i suoi Apostoli sono piccoli borghesi. Cristo entra nella casa del contadino e nella scuola del villaggio: il vero profeta dell'amor cristiano nel tempo del socialismo. Uhde incominciò tardi la sua carriera d'artista, studiò pittura a Vienna e a Monaco; andò a Parigi sotto Munkacsy e finalmente in Olanda dove si svincolò dall'influenza ancora persistente di Piloty e sviluppò le sue disposizioni al realismo e al « pleinairisme ». Le sue opere più notevoli sono: *Esercizi di tamburo*, dell'inizio della sua carriera, poi i suoi soggetti biblici: *La cena*, *Vieni Signor Gesù, sii nostro ospite* (alla Galleria Nazionale), *Lasciate i pargoli venire a me* Lipsia, Museo). *Pre-*

Fig. 227. H. von Bartels: Ragazze olandesi.

*ghiera a tavola* (Luxembourg, Parigi). *Nascita di Cristo* (Dresda, Tav. XI).

Più tardi Hugo Habermann (1849), diventò il presidente della Secessione. Dapprincipio influenzato dalla scuola di Piloty, passò poi ad un realismo pessimistico, per arrivare a soggetti allegorici e mistici spesso non privi di perversità e sensibilità decadente.

Molti artisti appartenenti alla « Secession » furono chiamati ad insegnare in altre città per divulgare le nuove tendenze: Gotthard Kuehl (1850), andò a Dresda e le sue opere migliori sono: *Casa di ricovero* (Galleria Nazionale), *Orfanotrofio* (Galleria di Dresda), *Vedute di Dresda*. Accanto a lui agivano: Karl Bantzer (1857): Ritratti, Soggetti di contadini dell'Assia; e Robert Sterl (1867). Andarono a Berlino da Monaco: Max Slevogt (1868): Ritratto del cantante d'Andrade, Trittico del Figliuol prodigo, Disegni; Lovis Corinth (1858): *Salome*, *Andromeda*. Da Monaco a

Karlsruhe e più tardi a Stoccarda andò il conte Leopold von Kalckreuth (1855): Soggetti di contadini e pescatori. *La vecchiaia.*

Accanto a lui a Stoccarda e poi a Monaco insegnava: Ludwig Herterich, Hans von Bartels; a Berlino fino dall'inizio del movimento Franz Skarbina (1849-1910), stava accanto a Liebermann: dapprincipio egli prediligeva soggetti di contadini e di operai, dopo lo interessò di più il movimento delle grandi città specialmente di notte (fig. 228), del resto qualunque soggetto gli era facile e gradito.

Fig. 228. Franz Skarbina: Tempo di pioggia (litografia) — Dal periodico *Pan*.

Intorno all'80 Lesser Ury (1862), prende un posto d'onore fra gli artisti di Berlino. Dopo le semplici impressioni di paesaggi, scene di villaggi e di operai, gli piacque passare alla tecnica del pastello in cui eseguì delle finissime impressioni poetiche della natura. Le sue grandi composizioni: *Gerusalemme*, *L'uomo*, *Geremia*, sono meno riuscite.

Ludwig Dettmann, dal 1902 direttore dell'Accademia di Königsberg, fine acquarellista; Hugo Vogel, ritrattista; Curt Herrmann; Arthur Kampf; Hans Baluschek. Walter Leistikow (1865-1908), fu pure uno degli artisti che diede una distinta diret-

Fig. 229. Karl Buchholz: Giorno d'autunno — Pietrogrado, Accademia.

Fig. 230. A. Kampf: Il sacrificio del popolo 1813 — Lipsia, Museo civico.
(Unione fotografica, Monaco).

tiva alla « Secession ». Egli semplificò tanto la sua maniera di dipingere, che finì con lo stilizzare gli oggetti di modo che i suoi lavori si prestarono a scopi decorativi e industriali; prima ancora però aveva già guadagnato la simpatia del pubblico per i suoi paesaggi, specialmente quelli tolti dal Grunewalds. Altri paesisti meritevoli di nota sono: Eugen Bracht, Ulrich Hübner, Max Uth, Otto H. Engel, Barone Ludwig von Gleichen-Russwurm, Christian Rohlfs, Paul Baum, Theodor Hagen, Karl Buchholz, Hans Olde, Otto Reiniger, Eugen Kampf, Olof Jernberg, Otto Heichert.

Fig. 231. Th. v. Hörmann : Znaim nell'inverno.

A Vienna la « Secession » ebbe espressioni negli strani quadri di Anton Romakos (1834-1889), saltuario e senza disciplina nella sua arte, ma di talento straordinario. Dipinse ritratti e figure, paesaggi e scene fantastiche, soggetti storici: *Tegetthoff sul ponte di comando*, figure allegoriche: *Circe con Ulisse*.

Altri artisti viennesi notevoli sono: Albert Zimmermann (1801-1878); Emil Jakob Schindler (1842-1892); Tina Blau (1845); Theodor v. Hörmann (1840-1895); Eugen Jettel (1845-1901); Karl Moll (1861); Ferdinand Andri (1871).

Dalle varie « Secessioni » si staccarono qualche volta dei gruppi di artisti per

formare dei nuclei a parte — a Vienna sorse il « Hagenbund » a somiglianza del « Luitpoldgruppe » di Monaco. Il loro scopo è sempre di dare movimento e forma ancora più vivace e moderna all'arte nuova. A Monaco il gruppo « die Scholle » (La zolla) cerca sopratutto di rinnovare la pittura decorativa con una maniera più

Fig. 232. K. Moll: In chiesa.

libera e più larga. Il miglior rappresentante ne è diventato Fritz Erler (1868), per le sue pitture murali della nuova casa di cura di Wiesbaden. Walter Georgi cura come Erler la composizione stilizzata e Leo Putz la accresce del suo spirito arguto.

Il paesaggio degli artisti di Karlsruhe prende un carattere prettamente tedesco;

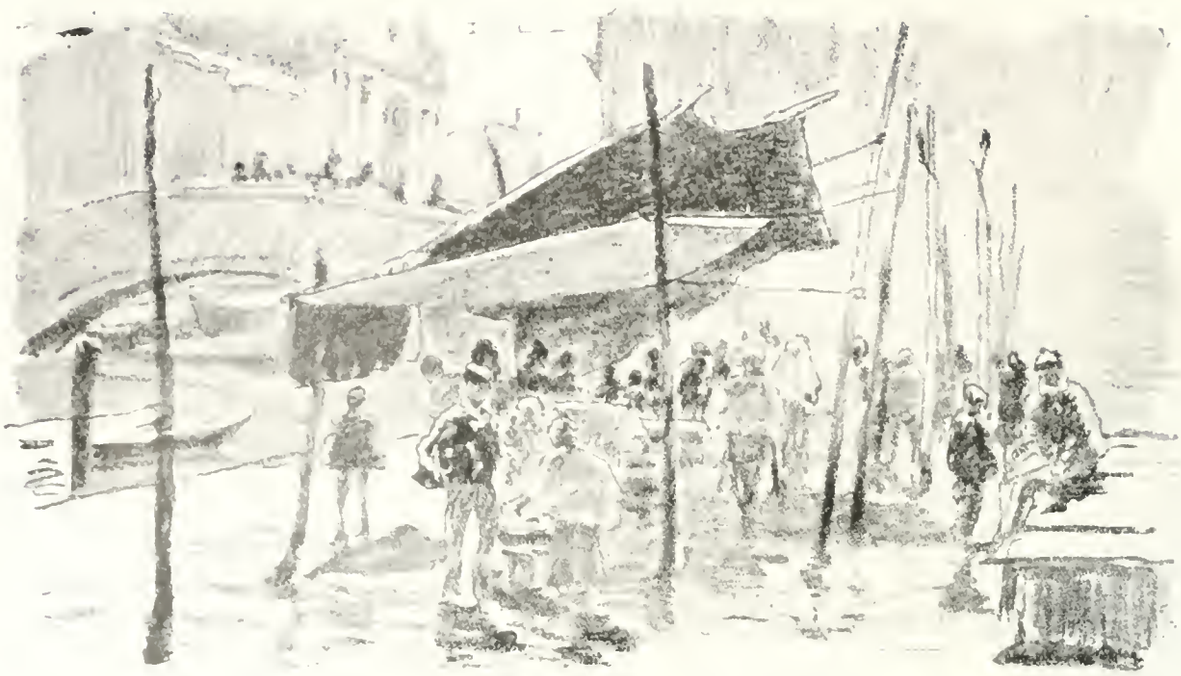


Fig. 233. Ludwig Dill: Venezia (schizzo).

e in questo ramo sono notevoli: Gustav Schönleber (1851), Hermann Baisch (1846-1894); Hans von Volkmann (1860); Friedrich Kallmorgen (1856); Richard Pötzelberger (1856).

Nella lingua tedesca esiste una parola non traducibile in qualunque altra lingua: è la parola « Stimmung »; il suo significato, in italiano, si avvicinerebbe alla parola

Fig. 234. Fritz Mackensen: Cerimonia religiosa all'aperto.

« accordo ». Difatti gli artisti tedeschi intendevano che tutti i dettagli del quadro dovessero accordarsi perfettamente, in un insieme armonico, per appagare pienamente l'aspettativa sensitiva dello spettatore. Da questo concetto ebbero origine i « Stimmungsbilder ». Li guidò Ludwig Dill (1848): Paesaggi scozzesi, Vedute di Venezia, (fig. 233).

Fig. 235. H. Zügel Buoi nell'acqua.

Un gruppo di artisti si stabilì nel villaggio Worpswede presso Brema dedicandosi quasi esclusivamente al paesaggio, essi sono: Fritz Mackensen (1866, fig. 234); Otto Modersohn (1865); Heinrich Vogeler (1872); Fritz Overbeck (1869-1909); Hans am Ende (1864); Karl Vinnen (1863).

Altri impressionisti di varia maniera e di vario valore sono: Julius Exter (1863):

Fig. 236. Dora Hitz: Ritratto di bambina. Berlino, Galleria nazionale. (Fot. Fr. Kullrich).

scolaro Leo Samberger (1861), non si curò che di continuare la sua maniera. Accanto a Lenbach lavorava F. A. von Kaulbach (1850) a Monaco, ma la sua fama non oltrepassò i confini della Germania.

A Vienna Heinrich von Angeli (1840) divenne il prediletto della buona società e della Corte e più tardi il ritrattista di tutti i regnanti del mondo.

Gli impressionisti diedero anche al ritratto una nuova forma pittorica. Non era loro solo scopo di riprodurre fedelmente le sembianze del modello, ma piuttosto quello di studiarvi l'effetto della luce.

A Berlino imperava un'arte del ritratto piuttosto realistica, ma anche priva di slancio, in Max Koner (1854-1900), Dora Hitz (1856, fig. 236) e Reinhold Lepsius (1857).

Il Naturalismo era stato un gran

*L'onda*, *Adamo ed Eva*, Scene contadinesche; Albert von Keller (1845): Soggetti di società, Soggetti orientali, romani e medioevali; P. W. Keller-Reutlingen (1854), Benno Becker (1860), Paul Höcker (1854-1910), Hans Borchardt (1865).

Come in Francia, così anche in Germania si rinnovò la pittura di animali accanto a quella del paesaggio. La scuola di Troyon aveva già esteso la sua influenza oltre il confine e Albert Brendel (1827-1895), diventò presto famoso per i suoi « quadri di pecore ». Ebbero successo Thomas Herbst (1848), Victor Weishaupt (1848-1905) e Heinrich Zügel (1850, fig. 235) e tutta una schiera di seguaci, fra cui più notevoli: Hubert von Heyden (1860-1911) e Rudolf Schramm-Zittau.

Nel ritratto Lenbach rimase sovrano fino alla fine del secolo. Il suo miglior

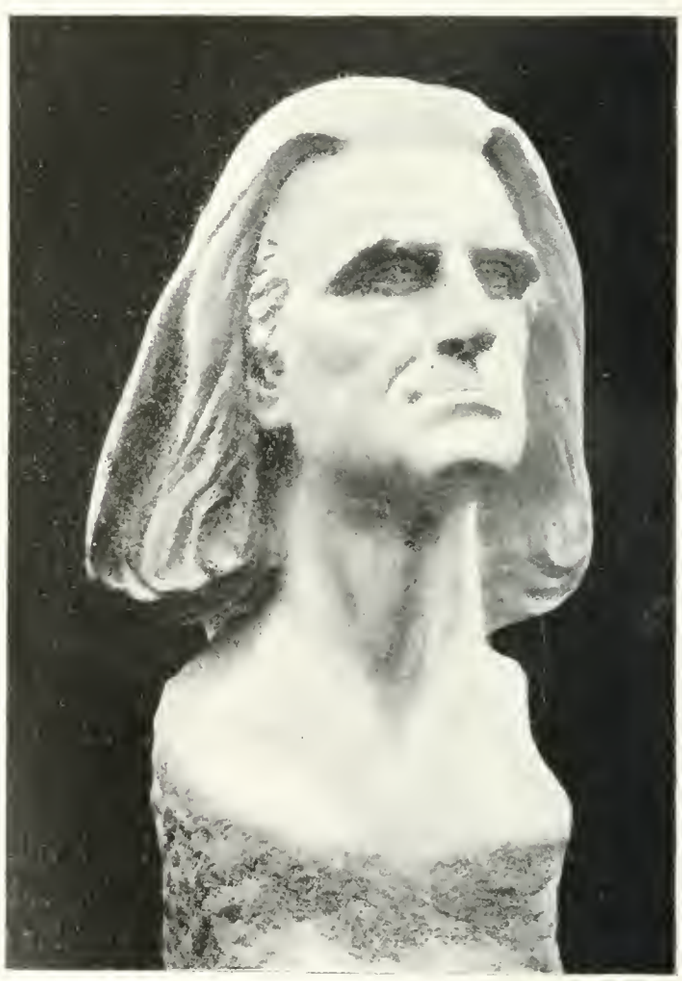


Fig. 237. Max Klinger: Liszt.

purificatore dell'arte e l'aveva sottoposta ad una radicale revisione. Ora riusciva possibile di piantare il seme della grande pittura decorativa e dell'arte fantastica che Böcklin e Marées avevano già tentato una decina d'anni prima. Quello che quei

Fig. 238. Max Klinger : Beethoven — Lipsia, Museo civico.

maestri avevano voluto allora trovava finalmente eco nelle nuove generazioni. Con il pittore e scultore Max Klinger (1857-1920), di Lipsia, sorse un allievo di Böcklin che propagò i suoi insegnamenti, ma che si elevò ancora al disopra della sua scuola con la sua forte individualità.

Incisioni dapprincipio piene di fantasia gioconda e originale (*Sacrifizi di Ovidio parafrasi sul trovamento d'un guanto*), egli rappresentò poi i dubbî e gli orrori della disperazione, i tormenti e i desiderî delle anime moderne. In sfacciate descrizioni della vita (*Drammi*, *Una vita*, *Un amore*) e delle lotte di passione *Eva e l'avvenire*. Klinger trovò un modo di considerare il mondo che si eleva molto al disopra della terra e si pone coraggiosamente di fronte ai problemi della vita e della morte (Della Morte I e II). Da una profonda considerazione dei problemi religiosi (sul tema di Cristo) e degli incomprensibili misteri del destino egli esce sempre di nuovo a cercare la via della verità e della purezza, che tenta di esprimere con l'arte (*Fantasie di Brahma*); e perfino anche la « sapienza tragica di Nietzsche », la gaiezza e la cerimoniosa grandiosità dell'Antico. In Klinger si incontrano tutti gli aspetti dell'arte moderna tedesca e nelle sue manifestazioni; egli è universale come un grande del Rinascimento.

Fig. 239. L. von Hofmann: Adamo ed Eva — Lipsia, Museo civico.

Fra le sue molte opere di pittore sono specialmente da notarsi: *Pietà*, *Crocifissione*, *Al passeggio*, *Felicità estiva*, *Giudizio di Paride*, *Cristo all'Olimpo*, *Bagnante*, *Anfitrite*, *Salome*, *Cassandra*. Scultore originale, egli volle che il colore aiutasse la plastica; con materiale vario e di vario colore, dal marmo al bronzo, dall'avorio all'ambra, egli vuol accrescere l'effetto della rappresentazione e ci dà dei meravigliosi lavori policromi: *Beethoven* (fig. 238), oltre ai busti monumentali di Liszt (fig. 237), Nietzsche, Wagner di marmo bianco.

Ludwig von Hofmann (1861), raggiunse senza fatica la terra promessa della bellezza, a suo tempo appena intravista da Marées. Egli usufruì del progresso e dell'evoluzione della tecnica per servirsene con facilità e sicurezza. I soggetti più disparati escono come per incanto dalle sue tele e attraverso la sua visione poetica (fig. 239).

Franz Stuck (1863), trascurò in parte le facoltà del suo straordinario talento per seguire le sue tendenze decorative. Anch'egli proviene dalla scuola di Böcklin e

si riannoda a Klinger nel contorno duro, e in una linea ancora più marcatamente arcaicizzante. La sua grande bravura nel disegno e la sua finitezza coloristica lo portarono poi ad una strana stilizzazione dietro a cui si nasconde un'ardente passione. Dal Guardiano del Paradiso, del quale diamo il disegno (fig. 242), al Lucifero, egli passò a poco a poco a « stilizzare » anche il colore. Nella figura simbolica del

Fig. 240. Franz Stuck: Il peccato.

Fig. 241. Gustav Klimt: Giuditta. (Ars Nova).

*Peccato* fig. 240), della *Guerra*, della *Crocifissione*, del *Vincitore* e della *Pallas Athene*, la sua bravura raggiunge l'apice della potenza. Sono meno sicuri e di un effetto più esteriore che reale la *Cacciata dal Paradiso* e *La cattiva coscienza*.

Negli ultimi anni fece dei ritratti di valore. Anch'egli passò, attraverso la stilizzazione, alla plastica; e in questo campo produsse dei pregevoli piccoli bronzi nel genere pompeiano in cui dimostra una certa tendenza a « barocchéggiare » l'antico: la stessa tendenza si riscontra nella sua Villa di Monaco che ha largamente influenzato la decorazione moderna della sua città.

Una grande affinità nell'arte lega Gustav Klimt (1862), viennese, a Stuck. Egli fu il più forte talento della « Secession »: la sua individualità artistica è un prodotto dei più varî elementi: « piccanteria » giapponese, visione impressionistica della luce, sete di colori orientali, stilizzazione industriale (fig. 241); e anche le sue opere sono le più varie manifestazioni del suo agile talento. Paesaggi, ritratti, *Schubert al pianoforte*, *Pesci d'oro*, il soffitto allegorico dell'aula all'Università di Vienna, sono tutte opere delle più varie inspirazioni.

Altri artisti che tentarono una riforma nella grande pittura decorativa sono lo svizzero Ferdinand Hodler (1853-1918): Scene storiche, Composizioni simboliche, Ritratti, *La Notte*, e Sascha Schneider (1870): Composizioni per pitture murali.

Ci furono alcuni artisti che si avvicinarono ai vecchi maestri, ma con libera interpretazione: essi sono: Hans Schwaiger (1854) boemo, Josef Sattler (1869) berlinese, Melchior Lechter (1865). Ma l'evoluzione di tutte queste maniere non sosta mai e nelle costituzioni dei gruppi « Il ponte » di Lipsia, della « Nuova unione artistica » di Monaco, della « Nuova Secessione » di Berlino si scorgono le nuove tendenze del Salon d'autunno di Parigi: si sta di nuovo davanti a nuovi problemi!

Fig. 242. Franz Stuck: Thor (disegno).

Fig. 243. Lord Fr. Leighton: Ercole in lotta con la morte.

## III. — LA PITTURA DEGLI ALTRI POPOLI.

La pittura inglese era esaurita per l'enorme sforzo compiuto nella prima metà e intorno alla metà del secolo: essa non ha più riconquistato la sua posizione di paladina dell'arte moderna che aveva dovuto cedere alla Francia. Anche gli ultimi seguaci del preraffaellismo non raggiungono l'altezza dei fondatori della « confraternita », se anche la loro maniera ebbe un'influenza internazionale.

Edward Burne-Jones (1833-1898) continuò l'opera di Rossetti e divenne molto popolare con le sue figure femminili estremamente sottili e delicate (fig. 244), con la strana fantasticheria del suo mondo ideale, con la severità gotica delle sue linee decorative.

Ma in confronto a quelle del suo maestro, le sue opere sembrano deboli imitazioni. I suoi quadri amorosi hanno bensì ancora il tipo delle figure e delle teste rossettiane, ma il misterioso senso esotico dell'Inglese-italiano ha fatto posto ad un freddo ambientamento decorativo. Questo si riscontra in tutte le sue opere più famose: nella *Scena amorosa fra le rovine*, nella *Leggenda del Re Cophetua* (fig. 245), nella *Scala d'oro*, nello *Specchio di Venere*, nell'*Incantamento di Merlino*, nelle *Sibille della creazione*, nelle *Stagioni*. Egli resta però sempre un grande maestro nella delicatezza delle linee, nella intelligente disposizione e distribuzione delle figure sulla superficie e nel ritmo armonico che egli seppe infondere ai contorni e al movimento delle figure e dell'ambiente architettonico e paesistico.

Il suo principio decorativo era basato sull'impiego della linea verticale; ed egli è fra i più zelanti riformatori dell'arte nelle industrie e fra i più entusiastici coadiudori di William Morris: e appunto alla stampa delle belle opere di Morris egli fornì una decorazione silografica in stile moderno. Lo stesso Morris lo inspirò a fare cartoni per tappeti e finestre di chiesa che divennero forse i più cospicui esempi dell'arte decorativa moderna.

Nello stesso rapporto in cui Burne-Jones stava con Rossetti, Walter Crane (1845) stava con Burne-Jones. Con lui ricompariscono di terza mano le figure sottili dalle lunghe vesti cadenti e con quell'espressione di sensualità raffinata in cui elementi moderni si incontrano così stranamente con elementi romantici. Anche Walter Crane si dedicò molto a lavori decorativi, specialmente all'illustrazione di libri (fig. 246), e vi riuscì meglio che nelle opere mitologiche e allegoriche, come *La nascita di Venere* eseguita nella maniera degli arazzi.

Fig. 244. E. Burne-Jones: Flamma vestalis. (Da « Examples of Great artists »).

Albert Moore (1841-1893) lavorò con molto buon gusto nella tendenza dei neo-preraffaelliti, ma tutti scompaiono di fronte a George Frederick Watts (1817-1904) che portò la maniera mitologico-allegorica dei preraffaelliti ad un'espressione di scelta personalità.

Egli era, come Millais, innanzi tutto un ritrattista di straordinarie qualità (fig. 247); egli ha dato tutto un catalogo delle personalità inglesi di quel tempo; da Robert Browning a Carlyle, da Gladstone a Salisbury, da Rossetti a Morris, da Tennyson a Max Müller, dal Cardinale Manning a Sir Grant. Ma da queste opere della realtà egli si sentì attratto ad un'arte di grandi idee in cui egli voleva insegnare ai suoi contemporanei un nuovo vangelo, se anche non religioso, di purità e di carità. Ancora in vita, il vecchio maestro donò allo Stato tutte le opere sorte da quell'idea e il suo studio di Little Holland House divenne un pubblico museo. Ora quei quadri si trovano alla Galleria Tate a Londra e in *Amore e vita* si vede tutto il programma della sua dottrina.

Altre opere descrivono la fallacità della gloria terrena, la crudeltà distruggitrice del Re Mammon, la potenza trionfante della speranza credente e le opere della morte. Ma tutta l'elevatezza di questi pensieri, la grandezza delle allegorie cosmiche sarebbero rimaste senza espressione se la maturità pittorica di Watts non avesse loro dato l'impronta di vere opere d'arte. In contrasto coi preraffaelliti, egli ebbe una maniera larga che fa pensare alla tecnica degli affreschi, ed egli predilige linee larghe e precise su piani ampî, alla riproduzione pedantesca dei dettagli.

Accanto al preraffaellismo si sosteneva in Inghilterra un tardo classicismo rappresentato da Lord Frederick Leighton (1830-1896), per molti anni direttore dell'Accademia di Londra. Le sue opere principali sono: *Orfeo e Euridice*, *Ercole*, *Romeo e Giulietta* e la bella allegoria delle *Ore d'oro*; la più popolare delle sue opere divenne *Il bagno di Psiche* (figura 250). Oltre alle pitture egli ha dato qualche opera scultoria in cui le teorie classiche sono molto ben appropriate a qualità realistiche: come nell'*Atleta col pittore* e nel *Fanciullone* (fig. 248). Lawrence Alma-Tadema (1836), nato in Olanda ma vissuto in Inghilterra, ebbe ancora maggiori successi nel campo del tardo classicismo. La sua specialità sono i quadri di costumi antichi in maniera di genere (fig. 249).

Fra gli artisti che si dedicarono a scene della realtà, sempre però soffuse da una sensibile poesia, emerge Frederick Walker (1840-1875). Tutti i suoi gruppi di ragazzi bagnanti, di vagabondi, di gente distinta e di operai, hanno un certo carattere malinconico: di modo che figure e scene della vita giornaliera vengono elevate in una sfera poetica (fig. 251). Qualche volta l'espressione dei suoi volti ricorda il preraffaellismo.

Anche George Mason (1818-1872), il precursore di Walker nell'idealizzare il realismo, attesta l'estesa influenza che ebbe il preraffaellismo. Senza dubbio si era trovata la « formula d'espressione » per la singolare vita sentimentale degli inglesi. Nell'arte non si vuole rappresentata soltanto la realtà della vita, ma vederla elevata da episodî gentili, da colorito armonioso, da pensieri etici, poetici o

Fig. 245. Ed. Burne-Jones: Re Cophetua.
(Da « The hundred best pictures »).

filosofici: e fu per la mancanza di queste qualità che la pittura paesistica inglese non realizzò le speranze che aveva risvegliate mezzo secolo prima.

Non vi era più niente della fede di Constable nelle rappresentazioni della natura di quell'epoca. Soltanto in tempi recentissimi avvenne un cambiamento — gruppi di giovani si ritirarono da Londra in quieti villaggi per essere a contatto diretto con

Fig. 245. W. Crane: Ballo delle ninfe e dei falciatori. (Disegno per la « Tempesta » di Shakespeare).

la natura; anche l'impressionismo passò il mare, se anche senza far grandi conquiste: e soltanto il piccolo gruppo che si chiamò *New English Art Club* attesta dell'influenza che ebbe l'arte francese a cui nessuno poteva sottrarsi. Mark Fisher, un americano venuto giovane in Inghilterra, seppe meglio di tutto fondere il « pleinairisme » di Manet col sentimento inglese. Un intermediario fra l'impressionismo inglese e l'impressionismo francese divenne Lucien Pissarro, figlio di Camille, e

nelle ultime esposizioni del New English Art Club risaltarono i paesaggi di Bernhard Sicker, Charles Conder, James L. Henry, gli ambienti pittoreschi di Henry Tonks e specialmente gli schizzi orientali di H. B. Brabazon.

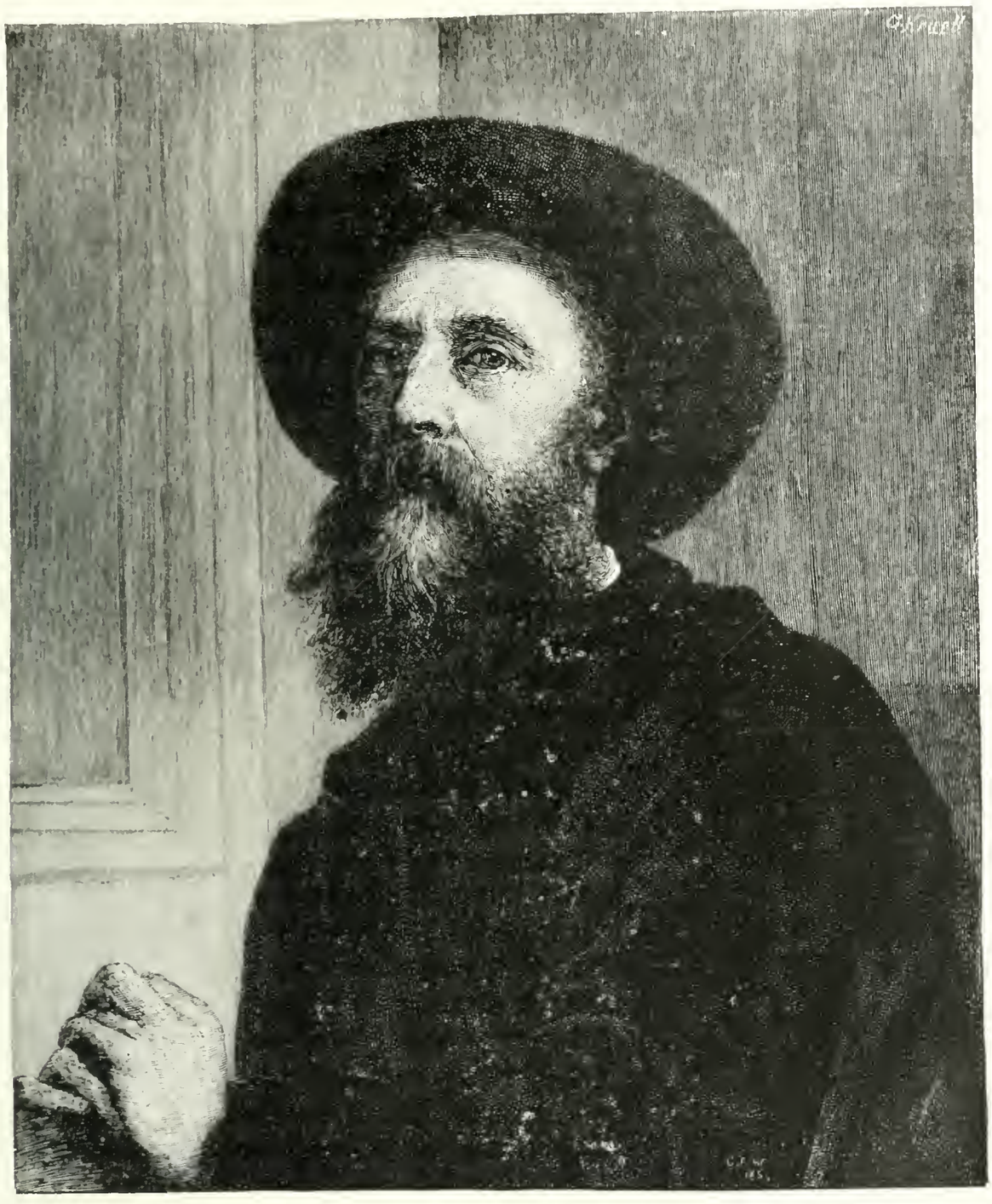


Fig. 247. G. F. Watts: Autoritratto. (Da Westermanns Monatshefte).

Meglio che nel paesaggio, l'Inghilterra ha tenuto alta la tradizione gloriosa del ritratto. In questo ramo i pittori britannici svilupparono una tale sicurezza di caratteristica e un tale talento nel colorito moderno per cui tutti i ritrattisti del mondo li possono invidiare. E come la coltura inglese attirasse nella sua cerchia gli stra-

nieri, è dimostrato da Hubert Herkomer (1849), oriundo da una famiglia di operai bavaresi; e che divenne fra i ritrattisti di Londra quello che ebbe la più vasta fama europea. Anch'egli, come i grandi ritrattisti del passato, ha visto passare per il suo studio non solo le più eminenti personalità femminili e maschili dell'Inghilterra, ma quelle di tutta Europa.

Non è quindi da meravigliarsi se col tempo egli cadde in una certa « routine ». Genio universale, egli si dedicò a tutte le forme dell'arte e della letteratura; ed ebbe un largo cerchio di allievi intorno a sè. La sua fama di ritrattista incominciò specialmente nel 1885-1886 quando egli espose nel Continente il ritratto di Miss Grant sotto il titolo di « Dama in bianco », ma ancora prima, nel 1878 egli si era fatto conoscere a Parigi con *L'ultimo reclutamento*, a cui seguirono altri gruppi come *I curatori del Charter-House*, *Il Magistrato* e i delegati del suo luogo natìo, Lech, e altre scene realistiche (fig. 252). Il suo più bel ritratto è forse quello di suo padre, il vecchio intagliatore in legno, che egli rappresentò in figura di lavoratore; e sono pur degni delle grandi tradizioni del passato i ritratti di Ruskin e Tennyson, Stanley e Archibald Forbes, Riccardo Wagner e Hans Richter. Fra Herkomer e Watts è da nominare quale ritrattista: W. W. Ouless (1840) e più tardi P. Wilson Steer (1860) e A. E. John.

L'arte moderna inglese è degnamente e altamente completata dalle produzioni degli scozzesi e degli americani. I pittori scozzesi della scuola di Glasgow ritornavano sempre più, dall'80 in poi, dall'impressionismo alla scuola di Fontainebleau; essi veneravano specialmente Corot e attraverso i maestri di Barbizon risalirono fino a Constable: soltanto che essi dimostrano quanto la tecnica pittorica si fosse affinata e approfondita durante il cinquantennio. Essi volevano che le loro opere rispecchiassero il loro animo sognatore e sentimentale; e questo loro proposito non vien meno neanche nei ritratti in cui le figure sembrano uscire come per incanto dallo sfondo suggestivamente preparato. Il più importante paesista della scuola di Glasgow è Robert Mac Gregor (fig. 254), poi George Henry (fig. 256), Macaulay Stevenson (1864), Grosvenor Thomas (1856), James Paterson (1854). Fra i ritrattisti si distinguono John Lavery (1856, fig. 255) e James Guthrie (1859).

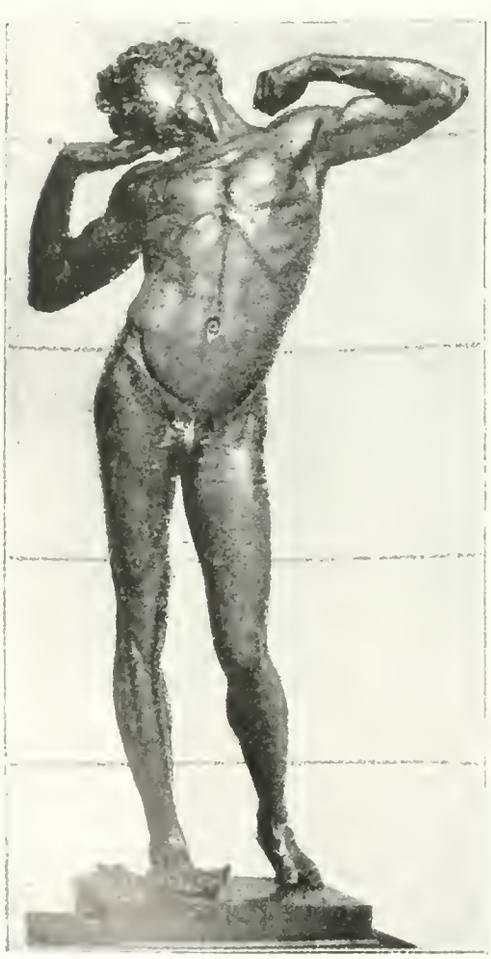


Fig. 248. Lord Fr. Leighton: Il fannullone (Londra, Galleria Tate).

Accanto a questi « Boys of Glasgow » è da notare un più vecchio gruppo di Edimburgo da cui uscì William Quiller Orchardson (1835-1910). Egli è specialmente conosciuto per le sue scene del tempo dell'Impero, scene storiche (*Napoleone sul « Bellerophon »*), aneddotiche e talvolta di genere.

Gli americani hanno avuto una evoluzione completamente internazionale. Nella prima metà

del secolo essi andavano, come tanti altri stranieri a Düsseldorf, poi si incontravano a Parigi. Dapprincipio fioriva anche in America un'arte classica (Washington, Allston, 1778-1834), poi un'arte storica in cui vedemmo figurare il tedesco Emanuel

Fig. 249. Lawrence Alma Tadema: Rose. La gioia dell'amore.

Fig. 250. Fr. Leighton: Il bagno di Psiche. (Londra, Galleria Tate).

Leutze, ed è ovvio che nel paese dei borghesi arricchiti fiorisse la pittura di genere. William Sidney Mount (1807-1868) fu uno dei prediletti nelle rappresentazioni della vita giornaliera americana, a cui egli seppe dare un'interpretazione umoristica.

Un grande passo nel progresso fu fatto da William Morris Hunt (1824-1879), il primo a raccomandare lo studio degli artisti di Fontainebleau e che stimolò così il pellegrinaggio degli artisti per la Francia.

George Inness (1825-1897) fu, nel paesaggio, la loro guida (fig. 258) e gli si associarono Homer Martin (1836-1897) e D. W. Tryon. Alcuni più giovani si richiamano all'Olanda, come George Hitchcock (1850, fig. 257); il giocondo pittore di campi di tulipani, Gari Melchers (1860) e Alexander Harrison (1853). Nel ritratto gli americani hanno prodotto grandi opere d'arte. John Singer Sargent (1856, fig. 260), stabilito a Londra, è uno dei migliori ritrattisti del mondo. John W. Alexander gli si avvicina molto ma non supera nè lui nè il grande J. J. Shannon

Fig. 251. Frederick Walker: La valle della quiete.

(1863, fig. 259). E' stupefacente la facilità con la quale gli americani si sono appropriati la rapida tecnica dei francesi, le loro bizzarrie e originalità. Anche Wilhelm D. Dannat (1853) ne è un esempio nelle sue ballerine e cantatrici spagnuole.

La gloria dell'arte moderna americana è James Mc. Neill Whistler (1834-1903). Di discendenza irlandese, considerato uno dei loro, tanto dai francesi che dagli inglesi, Whistler è una figura di carattere internazionale che racchiude in sè tutte le ultime raffinatezze della pittura moderna. Egli ha i tôni freddi di Velasquez, il sentimento poetico degli artisti di Fontainebleau, la lucentezza e il « pleinairisme » degli impressionisti, il senso della disposizione capricciosa che è comune ai « giapponesi »; e di tutti questi elementi egli seppe formarsi un'arte individuale suscettibile delle più delicate manifestazioni. Egli predilige l'ora del crepuscolo, il tempo neb-

bioso, e non si cura della forma reale dei dettagli; ma ne cerca l'ultima essenza pittorica, cercando di fissare l'espressione di quell'istante in cui i contorni degli oggetti si sperdono in sfumature nel vuoto. I suoi paesaggi sono visioni fantastiche: ed egli considera anche i suoi ritratti da questo punto di vista: le figure delle persone escono come visioni magiche da sfondi vaghi e noi indoviniamo la loro anima attraverso l'involucro sfumato della forma corporea (*Ritratto di sua madre*; *Carlyle*, fig. 261). Spesso egli ha denominato i suoi paesaggi e anche i suoi ritratti dal loro valore coloristico, e non da quello che veramente rappresentavano; p. es. Armonia in nero e grigio, Composizione in bleu e rosa, Fantasia in bruno e oro, in giallo e bianco (fig. 264). Oltre a questo, Whistler è un artista dell'incisione moderna: e nell'incisione appunto egli raggiunse il più ricco effetto pittorico nella serie di *Impressioni di Venezia* (fig. 262).

L'arte dei Paesi Bassi, precorritrice dell'*arte sentimentale* moderna, ha goduto d'una nuova fioritura nel secolo XIX. Soltanto lo spirito un po' rude degli olandesi e dei belgi ha preso poca parte a quel sottile raffinamento.

In Olanda la vicinanza dei vecchi maestri non ha mai cessato di avere una certa influenza. Il classicismo e il romanticismo vi si sono soffermati poco; quando l'impressionismo invase l'Europa, gli olandesi si tennero più alla maniera larga di Franz Hals, al chiaroscuro di Rembrandt, alla luce fina di van der Meer van Delft che ai francesi. Un legittimo discendente di Rembrandt fu Josef Israëls (1824-1911), che restò per decennî a capo dell'arte olandese. Egli era di famiglia ebraica e questo carattere si manifestava chiaramente nella maniera molle, sentimentale, sempre malinconica e dolce con cui rappresentava la vita di gente semplice. Una delle sue opere principali è *Il figlio d'un popolo antico* (Amsterdam, Museo Suasso) che rappresenta un vecchio straccialuolo del ghetto. La sua terra promessa non era però un paese fantastico, bensì l'Olanda che ha dato più sinceramente di ogni altra nazione l'ospitalità agli israeliti. A Zandvoort, la spiaggia di Amsterdam, egli studiò la semplice verità della vita ed ebbe il primo successo da un quadro che rappresentava un marinaio col suo bambino in lotta con la bufera. I suoi temi preferiti si ag-

Fig. 252. Hubert Herkomer: Sciopero. (Examples of Great Artists).

Fig. 253. Hubert Herkomer: Testa d'arabo (incisione).
(Representative Art of our time)

girano in quella classe della popolazione (figura 263) ed egli li esprime con crudo realismo e profonda comprensione, così da diventare addirittura tipico nelle sue figure come lo era stato Millet. Egli non è un gran maestro del colore: spesso sa esprimere anche in semplici disegni al carboncino e in incisioni tutto quello che vuol dire.

Accanto a Israëls c'è tutta una fila di notevoli artisti olandesi che merita la nostra attenzione; e fu specialmente la scuola dell'Aja che li raccolse nel 1870.

A capo e a completamento di Israëls sta Jakob Maris (1837-1899), un poeta del paesaggio olandese. Le sue opere, rappresentanti città e porti olandesi, le vaste praterie coi mulini monumentali, sono diventate le opere classiche della pittura moderna olandese (fig. 271).

Suo fratello Willem Maris (1844-1910) rappresenta scene più rudi e concrete, come campi opulenti, bestiame ben nutrito, prati fertili; mentre il terzo fratello Matthys Maris (1839), influenzato dai preraffaelliti, si dedicò a delicate fantasie nel paesaggio e nella figura. In contrasto a quelle dei fratelli Maris sono le opere di Anton Mauve (1838-1888) per la delicatezza quasi paurosa della sua maniera.

Hendrik Willem Mesdag (1831) è il condottiero della pittura di marine moderna (fig. 265). Accanto ad Israëls egli esercitò una grande influenza sull'evoluzione dell'arte olandese dell'epoca.

Sono inoltre da nominare Jan Bosboom (1817-1891), il pittore di ambienti, specialmente di chiese; Adolf Artz (1837-1900); H. G. Breitner (1857); Therese Schwartze (1851), ritrattista; Jan Veth (1864), quest'ultimo si è pure dedicato alla letteratura d'arte ed ha contribuito alle relazioni artistiche della Germania con l'Olanda.

È già stato detto che l'impressionismo francese aveva avuto poca influenza sugli artisti olandesi.

Sono però da notare J. L. Jongkind (1819-1891) e Vincent van Gogh (1853-

1890 che emigrarono giovani in Francia e che lavorarono nello spirito dei francesi (fig. 267).

Jan Toorop è il rappresentante del simbolismo olandese (1860), un prodotto della vecchia arte della sua patria Giava, mista alle dottrine moderne di Maeterlinck. Il figlio del vecchio maestro Israëls Jsaak (1868), produsse delle piacevoli impressioni marine.

Fig. 254. Robert Mac Gregor: Lavoratrici.

Il Belgio ebbe una parte più importante dell'Olanda nella storia dell'arte del secolo XIX. La fama dei pittori storici del passato. Gustav Wappers, Bièfve, Nicaise de Keyzer, Louis Gallait, si spense presto. Wappers non potè restare al suo posto di direttore dell'Accademia di Anversa e si trasportò a Parigi. Gallait ebbe ancora un successo passeggero dopo l'*Abdicazione di Carlo V* con i suoi quadri della storia di Egmonts; ma già l'accoglienza fatta al suo quadro colossale *La peste di Tournay* dimostrò che il suo tempo era passato. Hendrik Leys (1815-1860) approfondì con più serietà e con molto intendimento della realtà le opere del passato. Egli sta di fronte agli artisti storici della scuola di Anversa, come Menzel stava di fronte a Piloty, Meissonier di fronte a Delaroche. Il suo ciclo luterano la *Passeggiata davanti alla porta*, altre scene storiche di genere e gli affreschi del Municipio di Anversa dimostrano colle loro linee angolose, colla rigida prospettiva e coll'inimitabile pittura di dettaglio quanto egli avesse imparato dai vecchi maestri. Fra i suoi scolari che si lasciarono indurre a dar espressione ad un profondo realismo con mezzi di antica scuola emerge Henri de Braekeleer (1830-1888), il rievocatore di Pieter de Hoogh.

Con l'influenza dei francesi il realismo iniziato da Leys prese più larghe proporzioni. Courbet risvegliò l'interesse sociale ed ebbe un forte seguace in Charles de Groux (1825-1870, fig. 283): più tardi anche in Eugène Laermans (1864, fig. 270), e in Henri I. E. Evenepoel (1872-1899). L'impressionista belga, per eccellenza, divenne Alfred Stevens (1828-1906, fig. 280) appartenente al cerchio di Manet; poi meritano menzione il paesista Emile Claus (1849, fig. 273) ed anche alcuni artisti di varie maniere: Hippolyte Boulenger (1837-1878); Théodore Verstraete (1851-1907); Jsidore Verheyden (1846-1905); Albert Baertson, Victor Gilsoul (1867, fig. 266); Frans Courtens, Joseph Stevens (1819-1892); Alfred Verwée (1838-1895); Georges Parmentier (1870). L'arte belga ha l'impronta d'un forte e convincente

Fig. 255. John Lavery: Mary di verde.

Fig. 256. George Henry: Pesciolini d'oro.

realismo. Quel piccolo paese che concentra in sè tutti gli elementi e i problemi della vita moderna d'uno stato, doveva generare un'arte conscia del progresso: i centri industriali inspiravano allo studio della vita operaia e tanto la fantasia quanto la ricerca di uno stile si basavano su queste nuove forme di vita sociale.

Perfino il genio esaltato di Antoine Wiertz (1806-1865) cercava di adattare all'attualità le sue strane fantasie. Egli credeva di sorpassare l'abilità di Rubens nell'ammassare corpi umani, quando creò i lugubri quadri sensazionali: *Pensieri e visioni d'un decapitato*, *L'ultimo cannone*, *Lotta per il corpo di Patroclo*, *Scene dell'inferno*; credeva di competere con Michelangelo facendo quadri di enorme mole; credeva di sanare le piaghe della coltura moderna rappresentando gli orrori della guerra, della fame, della pena di morte, della pazzia, del crimine. Le fantasie socialiste di questo artista, finito pazzo, furono continuate sotto nuove forme dalla generazione più giovane: le strane stilizzazioni di Laermans sono un'artificiosa derivazione di quadri anteriori; e la plastica belga portò più tardi questa tendenza fino alla sua più alta espressione. Altri artisti di questa maniera sono: Léon Frédéric (1856, fig. 287): *L'età dei contadini*, *Il popolo vedrà il sole*; Jef Leempoels (1867): *Ritratti*; Fernand Khnopff (1858, fig. 278); Frans Melchers.

La Spagna, che aveva dato da secoli un potente impulso all'arte europea, è nata da poco tempo all'arte moderna; e, dopo un lungo silenzio, ci ha date nuove e importanti espressioni d'arte. La pittura della penisola iberica non continuò la strada insegnatale da Goya intorno al secolo XVIII.

Fig. 257. G. Hitchcock: Amore materno (incisione in legno di Davis).

Fig. 258. George Inness: Mattina d'autunno (incisione in legno di Fr. Juengling).

Suo scopo non era un ampliamento delle teorie coloristiche, ma un perfezionamento di virtuosità e di tecnica nel riprodurre costumi multicolori, luci sfavillanti, oggetti luccicanti e figure caratteristiche popolari. In tutte le dimensioni si rappresentano corride, battesimi, feste di chiesa e popolari. Mariano Fortuny (1838-1874), venuto giovane a Roma, dove passò tutta la sua breve vita influenzando grandemente l'arte italiana, fu il primo ad additare la rigogliosa vita coloristica che nasceva tutt'intorno e a combattere gli splendori del rococò. Egli ebbe la sua inspirazione dai disegni di Gavarni e da un soggiorno al Marocco, che lo illuminò sulle magiche bellezze del mondo orientale.

Fig. 259. J. J. Shannon: Il Sacrificio.

I suoi quadri ricordano spesso Meissonier come *L'amatore di stampe.*

Fig. 260. J. S. Sargent: Ballo di zingari (disegno a Sepia) — (*Gazette des Beaux-Arts*).

*L'antiquario*, *Il bibliofilo* avendo però un disegno più acuto e un maggior scintillìo nei colori. *La Vicaria*, *La prova del teatro*, *Il domatore dei serpenti*, *Scene arabe*, *L'amatore d'arte del tempo di Luigi XV*, *La spiaggia di Portici* sono una fantasmagoria di tinte e riflessi, di raggi di sole e di atomi scintillanti. Le migliori cose prodotte da allora in poi dall'arte spagnuola seguono le sue orme; a non parlare della pittura storica di cui la Spagna era ricca per opera di Francisco Pradilla (1847, fig. 274): *La resa di Granada*, *La pazza Giovanna*; Casado (1832-1887): *La campana di Huesca*, *Re Don Ramiro*; Manuel Ramirez: *L'esecuzione di Don Alvaro da Luna*; José Benlliure y Gil (1855): *Visioni del Colosseo e della Valle di Giosafat*; Luis Alvarez (1841-1901): *Ritratto di Filippo II*; José Villegas (1848): *Il battesimo*, *La morte del Matador*; Viniegra y Lasso: *Processioni*; Sorolla y Bastida (1862): *Scene di carnevale*, *Scene sulla spiaggia*, *Scene nell'Arena*, *Scene di feste religiose*. L'arte moderna francese non ebbe nessuna influenza su quella spagnuola, nonostante la vicinanza dei due paesi; come eccezione sarebbe soltanto da nominare Antonio de la Gandara (1862) che però si stabilì e visse sempre a Parigi; la sua arte si avvicina molto a quella di Whistler e di Carrière.

Fig. 261. J. Mc. N. Whistler: Ritratto di Thomas Carlyle. Glasgow. (The hundred best pictures).

Negli ultimi tempi emerse Ignacio Zuloaga (1870) il quale volle presentare con spirito moderno le figure tipiche di Madrid e della patria di Velasquez e Goya (fig. 276). La multicolorità inquieta e analizzante dell'arte spagnuola è finalmente vinta e sorpassata da questo artista; e forse mostra ora la via ad una nuova interpretazione coloristica.

Le Nazioni dell'Europa meridionale e occidentale possono tutte vantarsi di vecchie tradizioni d'arte — col mutar dei tempi esse le continuarono soltanto o ne incominciarono di nuove; non così nei paesi del Nord e dell'Oriente che entrarono soltanto nel secolo XIX nel ciclo dell'attività artistica europea. In questo breve tempo i paesi nordici produssero inaspettatamente molto. Se anche essi dovevano molto imparare da colture più vecchie, seppero conservare la loro originalità nazionale e darle più vive espressioni, in modo caratteristico.

La storia della pittura danese risale a tempi antichi; ma tutto quello che essa produsse fu di minima importanza finchè venne, al principio del secolo XIX, l'arte piena di carattere di Christoph Wilhelm Eckersberg (1783-1853) e quella dei suoi successori, che come abbiamo visto ebbe una forte influenza sulla pittura della Germania settentrionale. Come gli appartenenti a questa scuola così anche i pittori danesi più giovani hanno dimostrato la loro meravigliosa abilità di imparare assai cose all'Estero, ma di produrre poi sempre un'arte nazionale nel loro paese. Essi rappresentano con predilezione il loro proprio paese, le loro città, i loro compaesani con semplice naturalezza e verità. Oltre a questo essi sono sempre stati nelle prime file di coloro che combattevano per la piena libertà delle manifestazioni coloristiche. Runge e Friedrich hanno imparato da Eckersberg il loro colorito freddo; non altrimenti che Wilhelm Marstrand (1810-1873) e Christen Koebke (1810-1848). Gli avvenimenti politici furono decisivi per lo sviluppo dell'arte danese nella seconda metà del secolo. Fino allora il paese si era rivolto alla Germania, da allora cominciò invece a seguire le tracce della Francia. Gli artisti tedeschi non andavano più a studiare a Kopenhagen e i danesi preferivano Parigi alle accademie tedesche. Le opere dei giovani artisti danesi dimostrano chiaramente l'influenza francese. Anche il pittore storico Christian Zahrtmann (1843), le cui opere astraggono completamente dalla pittura storica convenzionale, possiede la delicatezza di colore propria ai francesi. Il capo dell'arte moderna danese fu per molto tempo Peter Severin Kröyer (1851-1909), uno dei più dotati talenti dell'epoca in generale. Egli dipinse ritratti, paesaggi e sopratutto marine di un colorito magico. Sono famosi il suo ritratto di Björnson e quello di Holger Drachmann, i due grandi gruppi della giuria dell' Esposizione del 1888 (fig. 269) e la Seduta dell'Accademia di Kopenhagen.

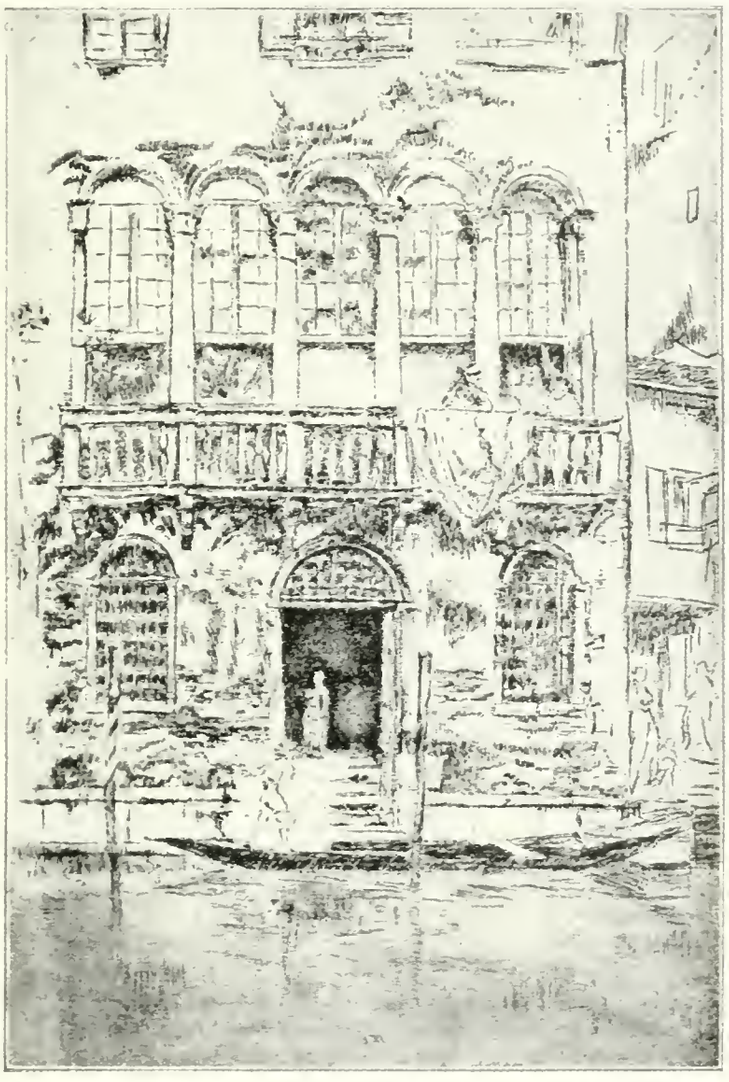


Fig. 262. J. Mc. N. Whistler: A Venezia (incisione).

Anche Viggo Johansen (1851) è maestro nel rappresentare gruppi di persone in ambienti chiusi tanto di carattere famigliare che sociale (fig. 284). Un altro pittore di interni, pieno di poesia, è Vilhelm Hammershöj (1864 fig. 277), come

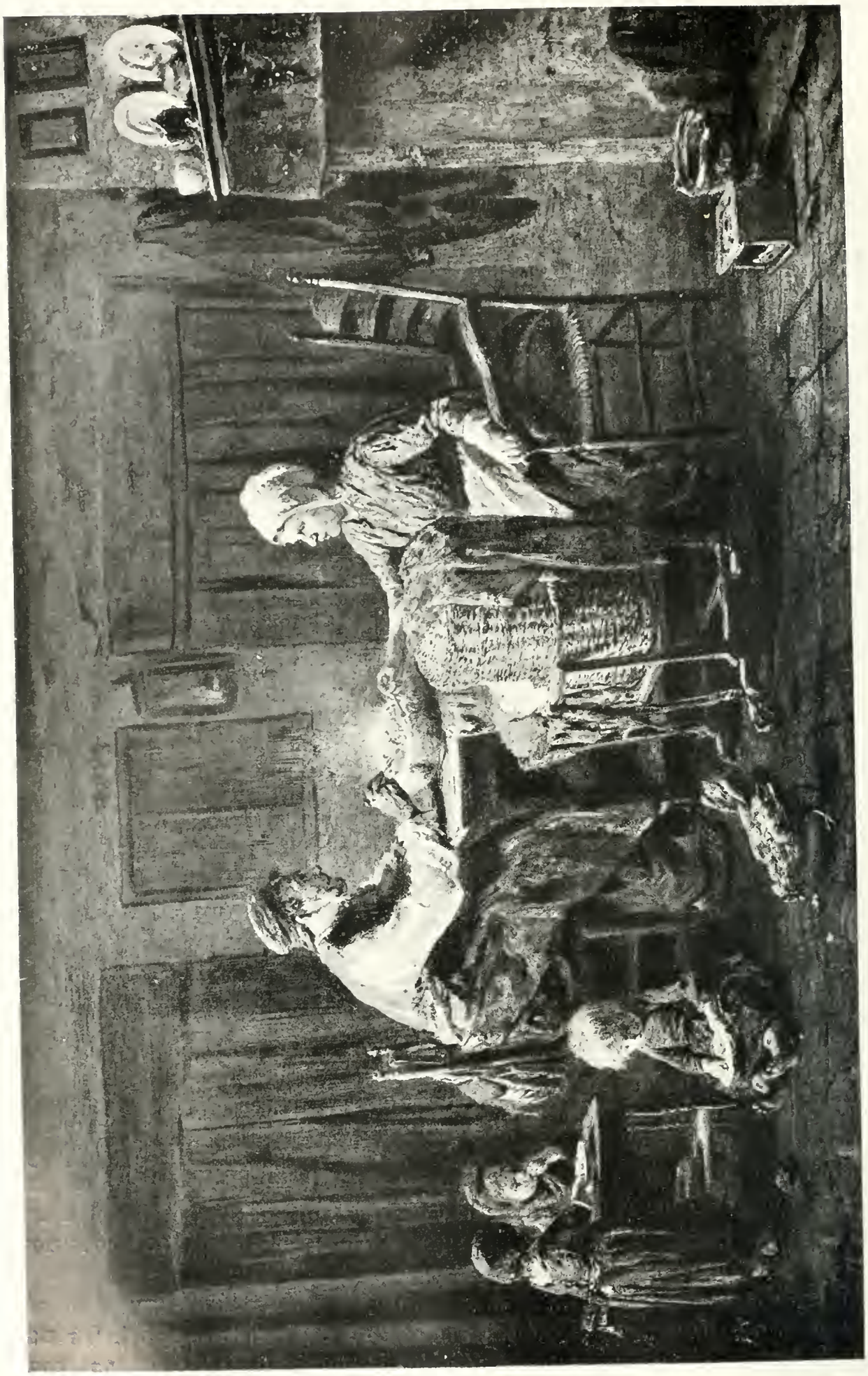


Fig. 263. Jozef Israëls: Il pasto.

anche Julius Paulsen (1860): *Adamo ed Eva* e R. L. Tuxen (1853) notevole pure per i suoi ritratti. Meglio ancora si presenta la pittura moderna degli svedesi, « i francesi del Nord » che, come gli americani, hanno le loro « radici artistiche » in Francia e nella vita artistica parigina: ma che, non meno dei danesi, sanno esprimere le idee straniere con la strana soggettività del loro paese. Anch'essi ebbero arte storica e di genere, rappresentata dal barone Gustav von Cederström (1845) e dal conte Georg von Rosen (1843). Rosen è anche un famoso ritrattista ed è molto conosciuto il suo ritratto di Nordenskjöld.

Intorno al '70 tre artisti, specialmente, portarono nuove idee da Parigi ed iniziarono così un nuovo periodo nell'arte: essi sono: Hugo Salmson (1843-1894), Adolf Hagborg (1852) e Wilhelm de Gegerfelt (1844). Da allora cominciò ad essere rivelato il vero carattere del paesaggio nor-

Fig. 264. J. Mc. N. Whistler: Valparaiso. Notturno in bleu e oro. (Way e Dernis. The art of Whistler).

Fig. 265. H. W. Mesdag: Dopo la pioggia.

Fig. 266. Victor Gilsoul: Duna presso Nieuport.

Fig. 267. Vincent van Gogh: Pianura.

Fig. 258. Principe Eugenio di Svezia: L'acqua stagnante — (Stockholm, Museo Nazionale).

Fig. 259. P. S. Kröyer: La giuria dell'Esposizione d'Arte Francese a Kopenhagen.

dico con le malinconiche linee delle sue interminabili pianure e montagne, la magìa spettrale dei crepuscoli, la chiarezza cristallina dei giorni freddi. Nils Kreuger (1858) e Karl Nordström (1855) che stilizzarono i paesaggi con linee arcaiche e contorni primitivi, Edvard Berg (1828-1880), Gustav Fjaestad (1868) il pittore della neve, il principe Eugenio della casa Bernadotte (1865, fig. 268) sono i più famosi di questa pittura seria. Emergono ancora Oskar Bjoerck (1860), il ritrat-

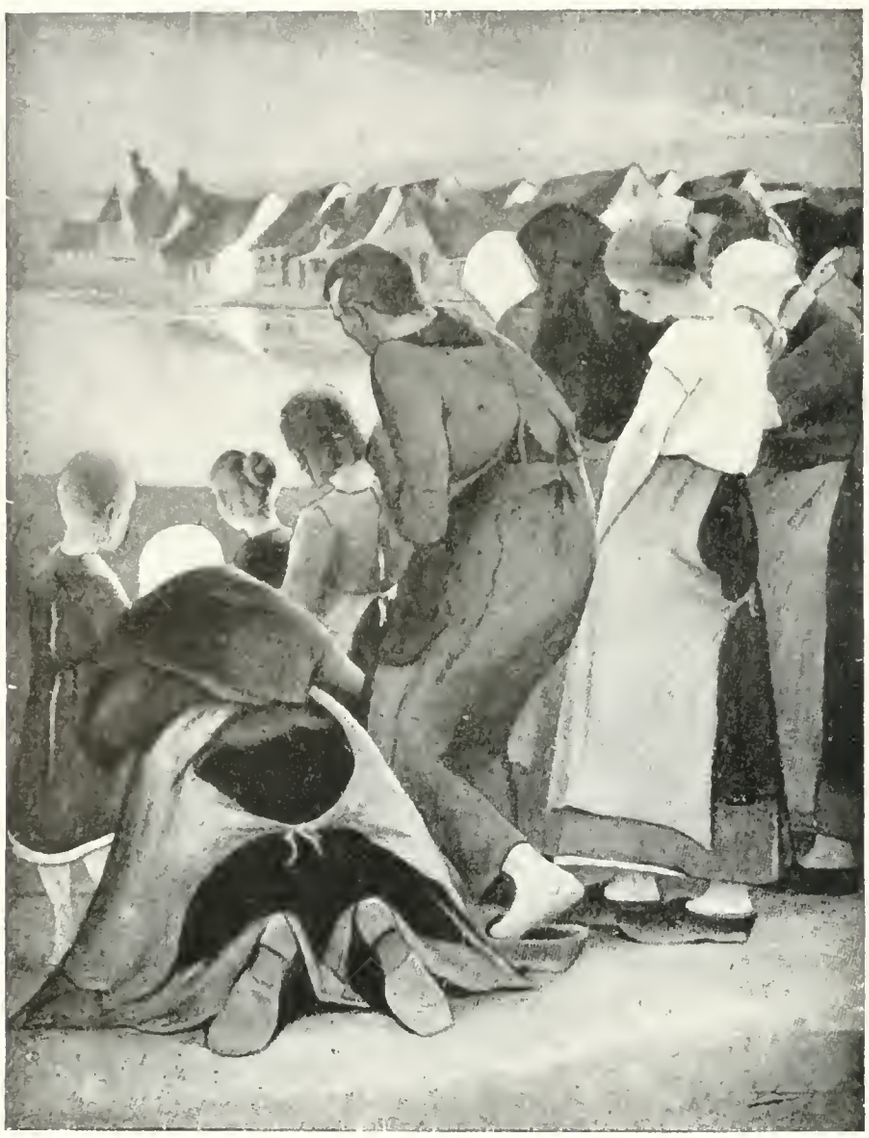


Fig. 270. E. Laermans: Preghiera della sera — Dresda, Galleria dei quadri.
(Fot. Bruckmann).

tista; Richard Bergh (1858), Georg Arsenius (1855), l'animalista; Bruno Liljefors (1860), il pittore-cacciatore (fig. 282); Ernst Josephson (1851-1906), ritrattista e autore di quadri di ambiente pieni di simbolismo, come *Näcken*, *Strömkarlen*. Tutti questi artisti facevano, per così dire, dell'arte aristocratica, l'arte proletaria non attecchiva, ed ebbero quindi campo libero di svilupparsi i due grandi talenti di Carl Larsson (1853-1919) e Anders Zorn (1860). Questi due maestri hanno talenti differentissimi: Larsson ha dipinto affreschi con colori chiari e con uno spirito de-

Fig. 272. Andres Zorn: Sul boulevard di Parigi.

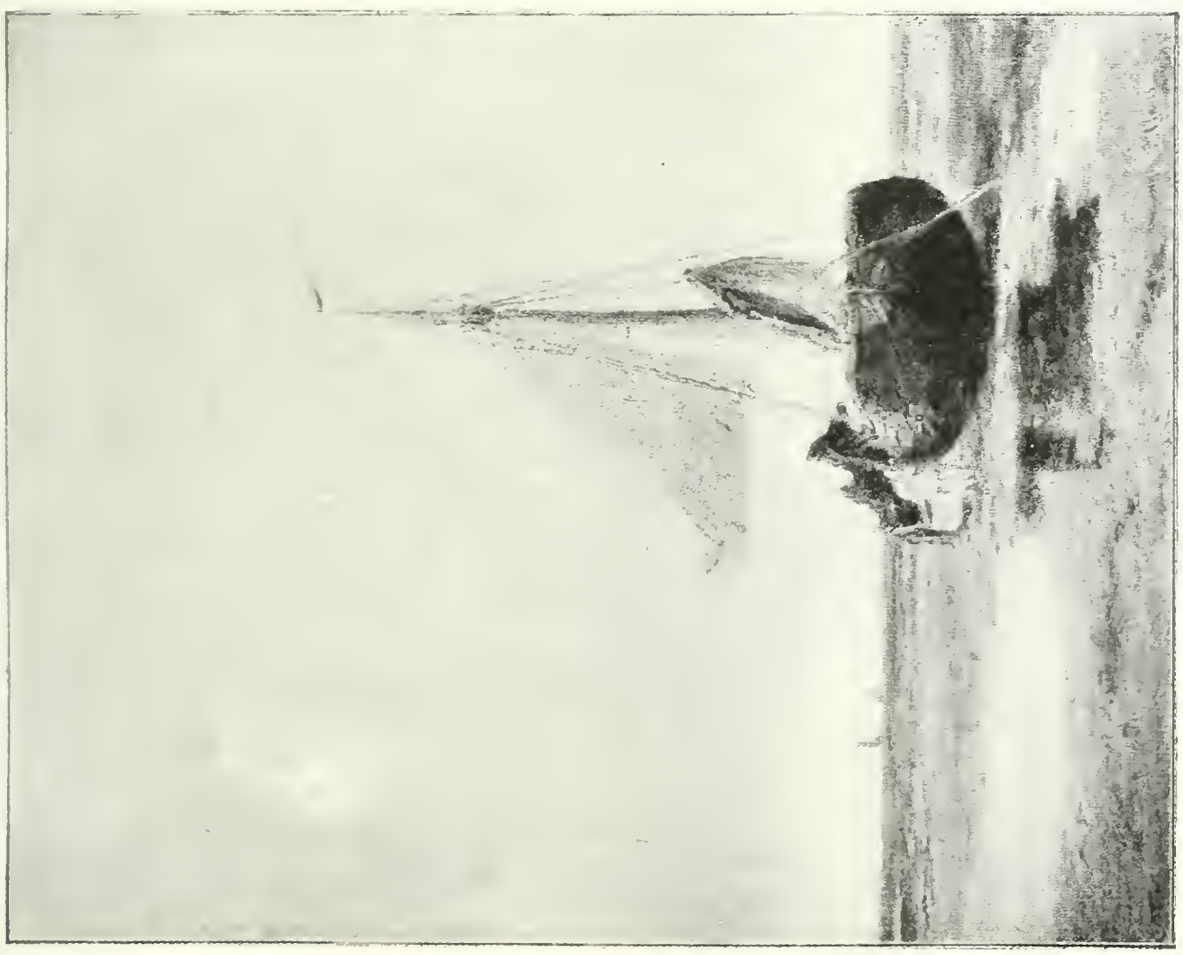


Fig. 271. Jakob Maris: Estate sulla spiaggia.

Fig. 273. Emil Claus: Vacche che passano a guado la Leye — Bruxelles, Museo Reale.

Fig. 274. Francisco Pradilla: La resa di Granada.

corativo quasi giapponese, ha riprodotto in mille modi la sua casa di legno e tutta la sua famiglia bionda dagli occhi celesti (fig. 281). La raccolta delle riproduzioni dei suoi quadri in un album dal titolo di « Het Hem » è uno dei più bei libri

Fig. 275. Albert Edelfelt: Lutto.

illustrati famigliari dell'epoca. Zorn invece è diventato un parigino da capo a fondo. Predilige ritratti e studi di figure, ma tanto il *Caffè del Boulevard* (fig. 272) quanto il paesaggio svedese gli sono famigliari: tutto gli riesce con la più geniale sicurezza:

Fig. 276. Ignacio Zuloaga: Società Spagnuola.

ANDERS ZORN: MAJA.
Berlino, Galleria Nazionale.

luci intense e sfacciate, un crepuscolo sul lago, corpi di donna avvolti in pellicce (Tav. XII), zingari e mendicanti spagnuoli, bambini biondi e mare in burrasca.

Fig. 277. V. Hammershöj: Pulviscolo solare.

L'arte dei finlandesi, se anche sudditi russi, è affine all'arte svedese. Albert Edelfelt (1854-1905) era come Zorn un vero parigino nei bellissimi ritratti *La cantante Aktê*, nei gruppi di contadini (fig. 275) e nelle scene storiche e leggendarie.

Fig. 278. Fernand Khnopel: Sfinge.

Axel Gallén (1865), lavora pure nei colori chiari della pittura parigina, finchè, appoggiandosi alle vecchie tradizioni dell'arte nordica primitiva, egli passò ad una stilizzazione angolosa e dura (Scene dell'epos nazionale finlandese « Kalewala »). I norvegesi, come i danesi, sono stati in stretta relazione con la Germania. Abbiamo già visto come I. C. K. Dahl influenzò il paesaggio degli artisti di Dresda al principio del secolo. Si è anche già menzionato il pittore di genere Adolf Tidemand. Similmente Hans Frederik Gude (1825-1903), venuto giovane a Düsseldorf sotto Schirmer e passato più tardi quale insegnante alla Scuola d'arte di Karlsruhe e di Berlino, divenne prettamente tedesco. Gude si è distinto per i suoi bei quadri di paesaggio norvegese, specialmente di vedute dei Fjord (fig. 290. E ancora Ludwig Munthe (1841-1896); Christian Krogh (1852. della maniera di Max Klinger, Erik Werenskiöld (1855) l'autore dei famosi ritratti di Ibsen e Björnson (fig. 286). Fritz Thaulow (1847-1906) divenne un vero francese nei suoi paesaggi (fig. 291);

Fig. 279. M. Fortuny: L'uccellino morto (disegno a penna).

Fig. 280. Alfred Stevens: Nell'Atelier — Bruxelles, Museo Reale. (Fot. Alexandre Bruxelles).

Fig. 281. Carl Larsson: La piccola Susanna — Göteborg, Museo.

Fig. 282. B. Liljefors: Volpe e lepre bianca — Dresda, Galleria Reale. (Fot. Bruckmann).

Fig. 283. Charles de Groux: La vedova (acquarello) — Bruxelles, Proprietà privata.

Gerhard Munthe (1849), è il pittore della primavera e della luce solare. Il talento più originale dell'arte norvegese moderna è quello di Edvard Munch (1864), che si può mettere fra Gogh, Cézanne e Gauguin. Egli appartiene ai continuatori e perfezionatori del più vecchio impressionismo che prende alla natura soltanto le linee e i colori decisivi per disporli con sovrana sicurezza sulla tela. Con mezzi così semplici (fig. 289) egli ha saputo rendere notti nordiche d'estate piene

Fig. 284. V. Johansen: Sabato sera.

Fig. 285. H. Siemiradzky: Frine — Pietrogrado, Museo Alessandro III.

Fig. 286. E. Werenskiöld: Biornstjerne Björnson.

di sentimento, ritratti e visioni fantastiche, e perfino soggetti simbolici: e appunto per mezzo di questa sua bizzarra primitività di tecnica egli ha potuto ottenere effetti notevolissimi.

I popoli non tedeschi della monarchia d'Absburgo, la cui arte è entrata pure soltanto nel secolo XIX nel novero delle arti europee, non hanno saputo dare alle

Fig. 287. Leon Frédéric: Il ruscello. (Fot. Alexandre, Bruxelles).

loro arti un carattere unitario nazionale. Alcuni artisti andarono a Monaco da Piloty a studiare l'arte storica, come l'ungherese Julius Benczur (1847) direttore dell'Accademia di Budapest e il polacco Jan Matejko (1838-1893), che divenne più tardi il direttore della Scuola d'arte di Cracovia. La sua maniera si caratterizza per la ricchezza esuberante di colorito, per le scene piene di figure in costume con cui egli rappresentò episodî del passato della sua storia patria (*Il Parlamento di Varsavia*, *Kosciusko a Raclawice* e anche *La fanciulla d'Orléans*), e lo czeco Vaclav

Fig. 288. I. Rjepin: Cosacchi che scrivono una risposta al Sultano – Pietrogrado Museo Alessandro III.

Fig. 289. Edv. Munch: La strada del villaggio.

Fig. 290. H. F. Gude: Marina.

Brozik (1851-1899) la cui opera più notevole è *L'ambasciata del re Wladislaw* alla Galleria Nazionale.

Al gruppo di Düsseldorf appartenne l'ungherese Michael Munkacsy (1846-1900), lo straordinario coloritore e autore di quadri storici patetici, fra cui la famosa *Crocifissione* e *Cristo dinanzi a Pilato*. Egli ebbe una grande influenza sull'arte dei più giovani Liebermann e Uhde e egli stesso ha profittato molto del suo contemporaneo Ladislaus de Páal (1846-1879) un seguace dell'arte di Fontainebleau. Del tempo di Leibl sono notevoli l'ungherese Paul Merse von Szinyei (1845) e Rippl-Ronai (1870). Fra gli ungheresi e i polacchi alcuni ritrattisti ebbero importanza a Vienna, per esempio Leopold Horovitz (1843), che ritrattò una gran parte dell'alta società austro-ungherese (Francesco Giuseppe, Koloman Tisza, la principessa Sapieha), e Kasimir Pochwalski (1856), scolaro di Matejko. Julian Falat (1853), fu il successore di Matejko alla Scuola d'arte di Cracovia. L'arte di Wacek Szymanowski (1859), è un prodotto dello spirito di Parigi misto a quello di Monaco. I tedesco-boemi ebbero prima per loro paladino Josef Manes (1821-1871), e più tardi Emil Orlik (1870), un genio dell'arte decorativa, abile in tutte le tecniche grafiche; studiò l'arte giapponese e si recò in Oriente da dove riportò larga messe di impressioni decorative. Dal 1904 egli insegna al Museo per l'arte applicata alle industrie di Berlino. Dei paesisti boemi merita menzione Vaclav Radimski (1868), dei polacchi Joseph Mehoffer (1869).

Negli ultimi anni la Russia ha preso un grande slancio nell'arte. Intorno alla fine del secolo XVIII

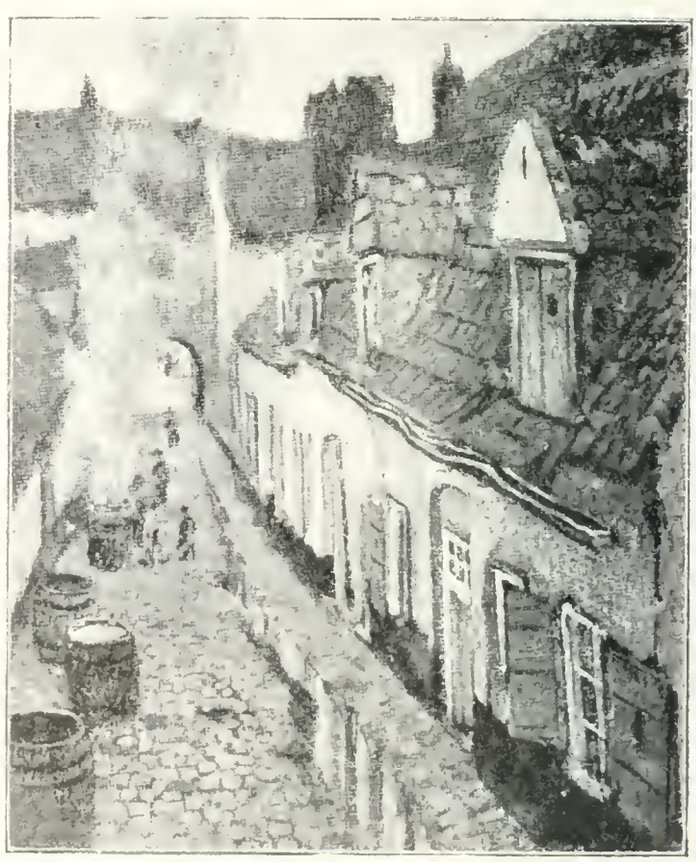


Fig. 291. Fritz Thaulow: Tetti rossi.

Fig. 292. W. Wereschtschagin: Apoteosi della guerra — Mosca, Galleria Tretjakow

Fig. 293. J. Lewithan: Autunno — Pietrogrado, Proprietà privata.

i ritrattisti, i pittori militari e di genere soddisfacevano pienamente le esigenze artistiche del paese, come Alexander Orlowsky (1777-1832), Dmitri Lewizki (1735-1822), Wladimir Borowikowski (1758-1820), Orest Kiprenski (1783-1836).

Seguì il freddo classicismo, ancora più sterile in Russia che negli altri paesi, e venne poi come in tutta l'Europa l'arte storica e Karl Brüllov (1799-1852) ne fu

Fig. 294. Filipp Maliavin: Contadine russe.

il principale assertore. La sua *Distruzione di Pompei* suscitò entusiasmo in tutta l'Europa e anche in composizioni più semplici: *I conjugi Olenin fra le rovine romane*; e nei ritratti egli seppe essere di estremo buon gusto e di maniera piacente (fig. 296).

Nella schiera di pittori storici sono ancora da nominare: Fiodor Bruni (1800-1875), decoratore della Cattedrale Isaak a Pietrogrado; Thimotheus von Neff (1805-1876); Hendrik Siemiradzky (1843-1902): *Frine* (fig. 285), *Le fiaccole di Nerone*; Alexander Iwanow (1806-1858): *La prima apparizione del Messia al popolo*. Non

mancò la pittura di genere rappresentata da Alexis Wenetzianow (1779-1847): Wassily Sternberg 1818-1845 ; Paul Andreewitsch Fedotow 1815-1852 : *Il Vaggiore in conquista*, *Il mattino dopo le nozze*, *La trappola*.

Al tempo delle guerre e del movimento politico in Russia, anche l'arte divenne più realistica, più significativa, più movimentata. Wassily Wereschtschagin (1842-1904) fu uno dei più fervidi militanti delle nuove tendenze, fino a dare la vita per la

Fig. 245. I. Rjepin : Leone Tolstoi — Pietrogrado, Proprietà privata.

patria sul « Petropawlowsk » davanti a Porto Arturo nella guerra russo-giapponese. Le sue opere maggiori, piene d'un ricercato e orrido realismo, sono la *Piramide di teschi* (fig. 292), *Dimenticato*, *Strada di Plewna*, *Skobeleff al passo di Schipka* e i quadri del Turkestan delle Indie.

Nel 1869 tredici scolari dell'Accademia di Mosca si sollevarono contro le vecchie maniere e li guidò Ilja Rjepin (1844), considerato ancora oggi il capo dell'arte russa su basi nazionali e anche stando all'Estero, in Italia, dipinse leggende russe. Ritor-

nato al suo paese, egli si dedicò esclusivamente a motivi russi, specialmente a rappresentare la dura e faticosa vita del contadino. Sono celebri *I rimorchiatori di barche sul Wolga*, nonchè i varî ritratti di Tolstoi (fig. 295) e alcuni quadri storici (fig. 288). I suoi commilitoni più interessanti furono i fratelli Costantino e Wladimiro Makowsky e l'insorgere di questo gruppo fece epoca, specialmente da quando la loro Secessione diede l'impulso ad una « Società per esposizioni ambulanti » che ebbe una forte influenza di riforma in tutto il paese.

Fig. 296. K. Brüllov: La contessa Samoilov con la figlia — Kiew, Proprietà privata.

Al principio del secolo il paesaggio era ancora sotto le influenze straniere, come le opere di Iwan Schischkin (1831-1898) e di I. K. Aiwasowsky (1817-1900). Più tardi i principî di Barbizon si fecero strada con Isaak Lewithan (1861-1900, fig. 293); Konstantin Korowin (1861) e Valentin Serov (1865-1911). Da allora tutto il movimento d'arte europeo si riversò anche sulla Russia suscitando i più incredibili contrasti: l'arte, come disse un giovane pittore e scrittore, Igor Grabar, ebbe questa formula: Alberto Dürer e Claude Monet, Zurbaran e Beardsley, Claude

Lorrain e van Gogh. Palestrina e Richard Strauss. Il giornale fondato da Sergei Diagilev « Mir Iskusstwa » fu il rifugio e l'appoggio di tutte queste giovani forze che andavano manifestandosi nei più varî caratteri e nelle più varie maniere: più notevoli rappresentanti di queste tendenze sono: Alexander Benois (1870, acquarellista, genere rococò: Konstantin Somov (1869): *Scene dell'ancien régime*, *Motivi decorativi*, *Paesaggi* (fig. 297); Stepan Yaremitsch: acquarellista e artista grafico: Filipp Maliavin (1869): *Figure di contadini* (fig. 294); Purvit: *Paesaggi*; Nikolai Röhrich: *Paesaggi fantastici e stilizzati*; Viktor Mussatov (1869-1895: Michael Wrubel (1856-1910): *Il demone*, *Decorazioni della chiesa di Wladimir a Kiew*. E in tutti questi artisti si nota un tale meraviglioso movimento passionale di progresso, svelatoci nelle ultime esposizioni del 1906 e 1907, da dare grandi speranze per l'avvenire dell'arte russa.

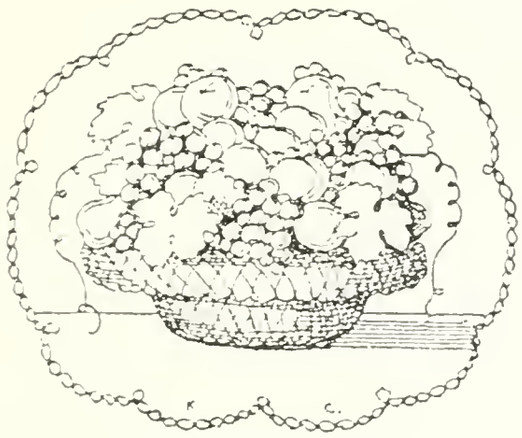


Fig. 297. K. Somov: Disegno — (Mir Iskusstwa).

Fig. 298. A. Falguière: Il martire Tarcisio (marmo) — Parigi, Luxembourg.

## IV. — LA PLASTICA E L'ARCHITETTURA MODERNA.

La pittura, che fu nel secolo XIX l'arte « Guida », aveva dato l'esempio della lotta liberatrice contro le pastoie del passato: le altre arti la seguirono. Anche la plastica e l'architettura trovarono vie interamente nuove negli ultimi decennî. Si è già visto come la scultura si era lentamente liberata dalla stretta dello stile accademico e aveva trovato forme più forti e movimento più libero dallo studio del barocco, e come in Francia la giovane generazione era arrivata ad una maniera più libera attraverso lo studio della natura. Anche allora la Francia si trovava a capo del movimento. La mania dei monumenti che in Germania e in Italia, per la raggiunta unità nazionale, si faceva sempre più diffusa, non aveva però risparmiato neanche la Francia; ma la vecchia, seria tradizione della scultura francese la salvava dalla peggiore decadenza. Del resto in Francia erano così poco convenzionali, da affidare anche ad un artista rivoluzionario il còmpito ufficiale di eseguire un monumento; fra le altre ebbe allora principio la nuova moda di erigere un monumento innalzando un busto sopra uno zoccolo, attorniato da figure allegoriche. A questo modo Raoul Verlet ha osato, nel suo originale monumento a Maupassant, di mettere sui gradini del basamento del busto la piccante figura d'una donna parigina vestita all'ultima moda, quale personificazione della poesia del maestro. L'arte piena di carattere di Carpeaux fu continuata da due suoi allievi: Jules Dalou (1838-1902), e Alexandre Falguière (1831-1900). Del resto nel suo colossale *Trionfo della Repubblica* Dalou non potè sfuggire al *pathos* retorico; ma nei suoi busti, negli abbozzi per il *Monumento al Lavoro* (fig. 299), nel *Trionfo di Sileno*, nelle *Scene bacchiche*, egli dimostra una piena conoscenza della natura. Egli lavorò pure a Londra dove era fuggito quale

comunista del 1871. Anche Falguière ha del teatrale nei suoi grandi monumenti (fig. 298), ma anch'egli è stato un maestro nel ritratto e le sue famose figure di *Diana* e della *Ballerina* dimostrano che la natura era per lui una legge. Un notevole allievo di Falguière fu Antonin Mercié (1845) che è diventato popolare per il gruppo *Quand même* (fig. 300) e *Gloria victis* dell'Hôtel de Ville.

Attraverso i summenzionati artisti si arriva al più grande genio della plastica moderna francese, ad Auguste Rodin (1840-1917). Suo merito fu di trovare il ponte tra la irrequietezza dello spirito dei nostri tempi e la posatezza della scultura: e fu naturale che questa unione risultasse da un rapporto intimo della scultura coi principî della legge pittorica. Come i pittori impressionisti, egli palesa tutta l'evoluzione della formazione nelle sue opere; vediamo come le sue figure escono dal sasso e, come gli impressionisti, egli arresta il lavoro prima che sia completamente finito. Trattando differentemente le parti, a seconda dell'effetto d'insieme e dell'importanza dei dettagli, alcune s'indovinano soltanto nella rude materia, altre escono finite e perfette, liberate dal masso. L'effetto meraviglioso delle opere di Rodin consiste nell'aspetto pittoresco che egli sa dare alle sue sculture, e quel carattere di « non finito » che hanno quasi tutti i suoi lavori dà l'idea della sua continua aspirazione a produrre forme più nuove e più perfette. Egli arrivò lentamente all'apice della gloria. Già le sue prime opere: *L'uomo preistorico*, il *Giovanni*, *L'homme au nez cassé*, lo innalzano al disopra dei suoi contemporanei; ma più tardi il grandioso monumento a Victor Hugo al Luxembourg, la *Porta dell'Inferno* del « Musée des Arts décoratifs », la bizzarra statua di Balzac lo misero nella lista degli immortali. Rodin vedeva movimenti, parti di movimento e preparazioni al movimento che nessuno aveva mai visto prima, e l'aver saputo fermare questi concetti quasi astratti nel marmo è quello che dà alle sue opere la forza armoniosa che le caratterizza. Sono celebri: *Il bacio*, *I borghesi di Calais* e tutta la fila di busti in bronzo così acutamente caratteristici di Dalou (fig. 301), Falguière, Puvis de Chavannes, ecc.

Fig. 299. J. Dalou: Studio per il monumento incompiuto « Lavoro » (Bronzo).

La maniera di Rodin poteva reggere soltanto sui solidi principî manuali e tecnici della scultura, proprî alla Francia. Senza di questi il modo impressionistico di tale lavoro diventava un pericolo. Difatti l'italiano Medardo Rosso, che dimorò per alcuni anni a Parigi, fallì nei suoi tentativi di basare la plastica su principî esclusivamente impressionistici. Dapprincipio egli era uno scultore come tanti altri, più tardi volle diventare rivoluzionario e iniziò esperimenti impressionistici nella scultura — egli agognava di diventare un Carrière della plastica. Contrasti di luce, contorni sfumati e nebulosi, visioni umane uscenti dal caos, luci stridenti nell'oscurità — tutto questo egli voleva espri-

mere in cera e argilla! Non meraviglierà di sentire che nello studio di Rosso si trova il gruppo di due persone di cui le ombre sono rappresentate plasticamente! La teoria del pensiero pittorico gli ha preso la mano e lo ha condotto molto al di là di quanto è possibile rappresentare plasticamente.

Fig. 300. Ant. Mercié: Quand même (marmo).

Il principe russo Paul Troubetzkoy (1866) seguì una tutt'altra via di Rosso per raggiungere e risolvere il problema della plastica impressionistica. Nella scelta dei motivi egli è naturalista: un cane, un cavallo vecchio, una slitta di Pietrogrado col cocchiere avvolto nei mantelli, figure in vestiti moderni, mezze figure e figure in-

tere (busto di Segantini. fig. 302), tutto gli serve per penetrare nei misteri della natura e della realtà. Anch'egli cerca di evitare la rifinitura delle forme, seziona tutti gli angoli e le linee dure, e lascia libero l'osservatore di interpretarle; egli si arresta al punto in cui il lavoro è abbastanza progredito da non sembrar più un abbozzo e a questo modo le sue opere hanno un'incomparabile impronta di verità e di naturalezza.

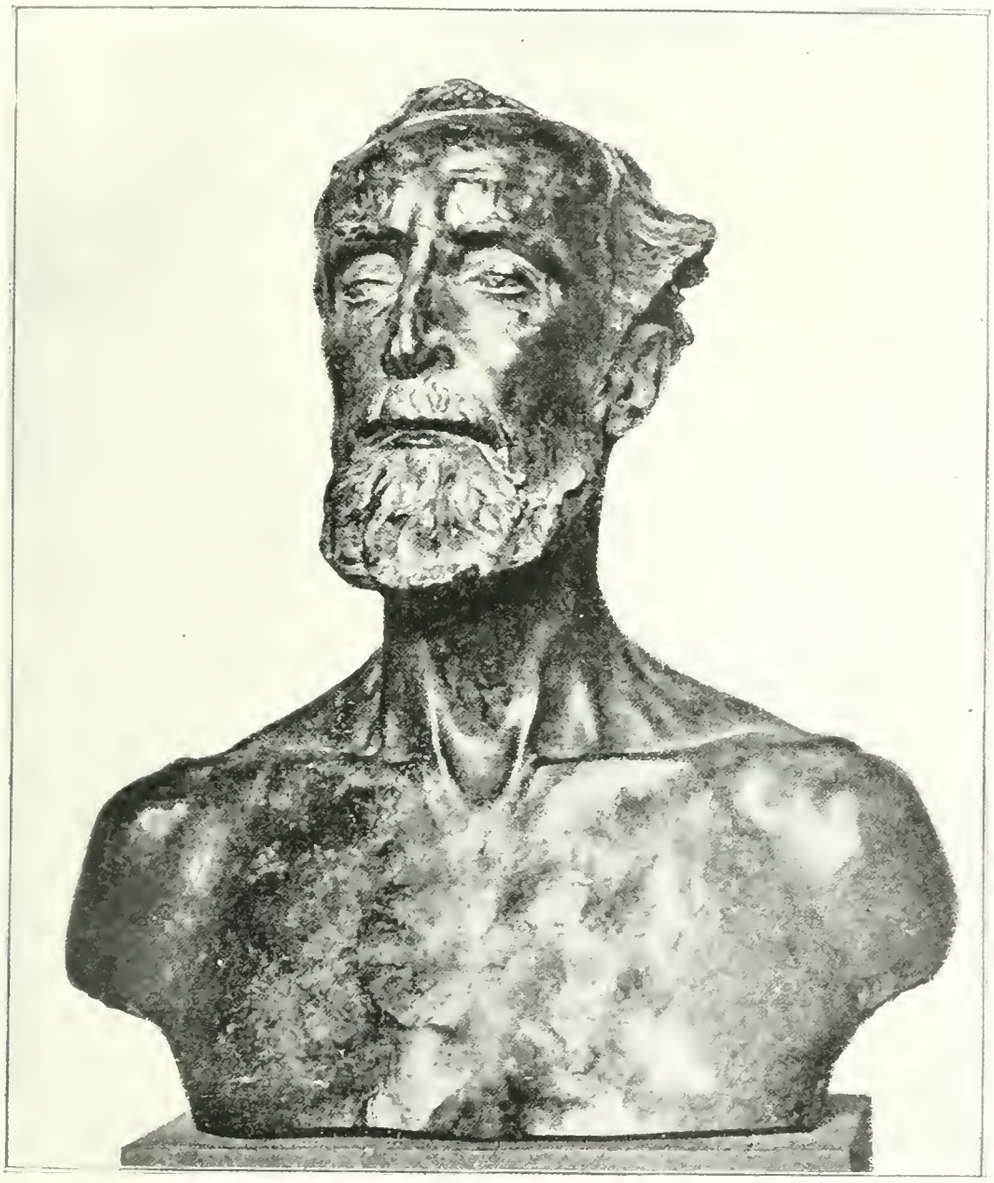


Fig. 301. Auguste Rodin: Il busto di Dalou (bronzo).

Rodin esercitò un'influenza travolgente sugli scultori d'Europa, ma anche i migliori fra loro si sono guardati bene di imitare quelle prove temerarie che non potevano riuscire che a lui. In Francia lo seguì a distanza Albert Bartholomé (1848), l'autore del bellissimo *Monumento ai Morti* al Père Lachaise di Parigi (fig. 303).

L'artista più importante di quelli che avevano seguito le orme di Rodin fu il belga Constantin Meunier (1831-1905). Egli arrivò alla mèta dopo molti e varî ten-

tativi. Da giovane scultore, quale allievo di Fraikin, egli era completamente sotto il giogo del convenzionalismo accademico. Più tardi il desiderio di rispecchiare la vita di allora in qualche maniera d'arte lo fece passare alla pittura e in questo campo egli fu un naturalista, dello stile di von de Groux e rappresentava la vita dei poveri e dei miserabili, dei disgraziati e degli straccioni. All'età di 30 anni, nel 1880, egli entrò nel regno dei minatori, nel « paese nero » del Borinage; quella bolgia di la-

Fig. 302. P. Troubetzkoy: Il busto di Segantini (bronzo).

voro e di sacrifizio, quelle fucine di odio sociale che sono le miniere di carbone. Egli incominciò allora a dipingere le figure dei minatori e degli operai, e il loro ambiente (fig. 304). E come le opere di Millet, anche queste presero subito il carattere di personificazione d'un'intera casta. Si osserva come in questi lavori il colore viene un poco alla volta represso dalla forza delle forme; e fu attraverso queste manifestazioni che Meunier ritornò alla scultura. Dal 1886, anno in cui modellò il *Marteleur*, primo lavoro plastico che rappresentasse un operaio egli produsse quella interminabile fila di figure proletarie che affermarono la sua fama (fig. 305). Egli

Fig. 303. A. Bartholomé: Il monumento ai morti (pietra) — Parigi, Pere Lachaise.

Fig. 304. Const. Meunier: Schlagwetter (bronzo) — Bruxelles, Museo Reale.

imparò da Rodin il principio impressionistico di sacrificare il dettaglio all'effetto d'insieme; e come lui « velava il nudo » lasciando però scorgere la più severa coscienza nella struttura del corpo. In qualche opera si scorge l'amore del maestro per l'antico, ed è appunto nella fusione di classicismo con impressionismo, di formalità e di principio pittorico che si esplica maggiormente la nota caratteristica di Meunier. Il suo spirito è penetrato in tutto il mondo operaio e l'ultima sua opera,

Fig. 305. Const. Meunier: I lavoratori di fabbrica (disegno).

purtroppo appena ideata, doveva essere un compendio di tutta la sua attività: egli l'aveva chiamata il *Monumento al Lavoro*.

Accanto a Meunier la scultura belga può vantare altri notevoli maestri che la mettono quasi pari alla francese, come Charles van der Stappen (1843-1910) che dopo i suoi *Edificatori delle città* si dedicò a figure realistiche e a lavori decorativi (fig. 309) per cui usava spesso metallo ed ebano; Jules Lagae (1862) ricorda i *Borghesi di Calais* di Rodin del gruppo dei *Condannati*, ma nei suoi bellissimi ritratti ricerca un'espressione più formale; Jef Lambeaux (1852-1908), maestro sovrano del

Fig. 307. G. Minne: Il portatore dell'otre (bronzo).
Brema, Sala d'arte.

Fig. 306. A. Rodin: Il bacio (marmo).
Parigi Luxembourg (Nuova Società Fotografica).

nudo; Julien Dillens (1849-1904): *Figure delle contrade di Bruxelles*; Charles Samuel (1862): *Gruppo di Eulenspiegel e Nele*; Pierre Braecke: *Figure di operai*, Paul de Vigne (1843-1901); Thomas Vincotte (1850); Victor Rousseau (1865); Georges Minne (1867, fig. 307).

Furono ancora impressionisti nella plastica: Gustav Vigeland, norvegese: *L'Inferno* (Cristiania, Museo); Aristide Maillol (1861), francese; Hermann Haller, tedesco; Bernhard Hötger, tedesco; Anton Hanck, austriaco; Mestrovicz, slavo.

Fig. 308. Const. Meunier: Il figliuolo prodigo (bronzo).

Il passaggio dal movimento alla posa, dall'impressionismo alla scultura pura si effettuò contemporaneamente al movimento ora descritto, se anche da un differentissimo punto di vista, in un gruppo di scultori tedeschi. Nel loro rapporto con Rodin e Meunier essi formano uno strano parallelo al fenomeno dei pittori Böcklin, Feuerbach e Marées di fronte alla scuola di Manet. Anche questi artisti della plastica hanno trovato la loro patria artistica a Roma, dove l'influenza di Marées fu per loro di grande momento: ed essi ritornarono alla bellezza greca e alla forma pura come a suo tempo avevano fatto i maestri del Rinascimento. Il loro intendimento era però diverso di quello dei maestri del '400 e anche diverso dei classici dell'800. Frattanto l'arte seguì la sua evoluzione; e la fine del secolo XIX considerava con meno inge-

nuità il mondo delle forme idealizzate. Gli artisti tedeschi di quest'epoca non intendevano di imitare gli antichi nè di distaccarsi violentemente dalla tradizione; bensì di approfondire la comprensione banale e tradizionale della scultura in Germania, e di riprendere lo studio delle forme semplici.

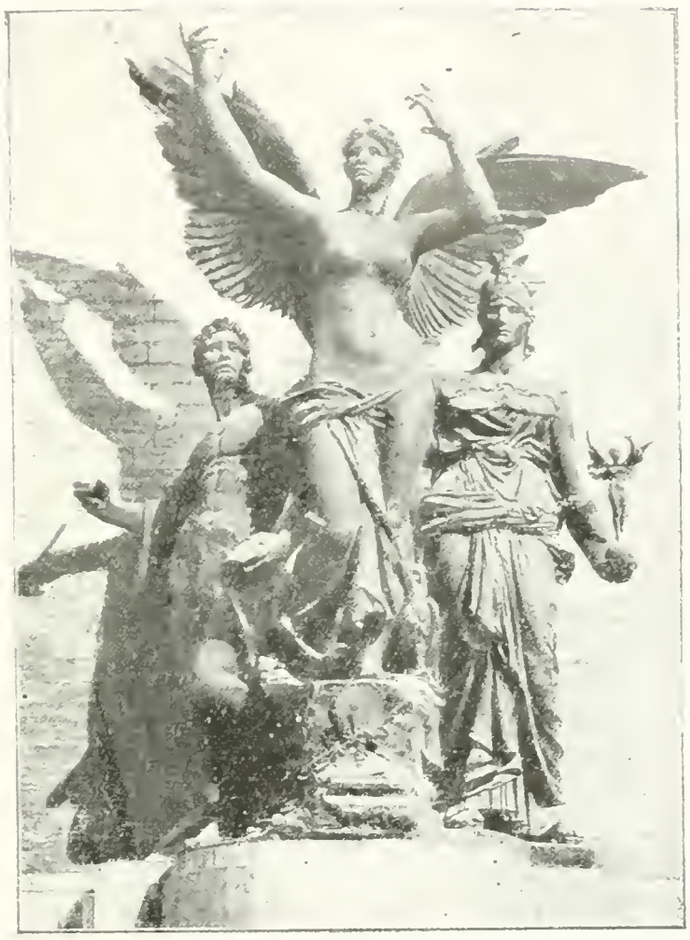


Fig. 309. Ch. v. d. Stappen: L'insegnamento dell'arte. Gruppo allegorico nel Museo delle Belle Arti a Bruxelles.

Adolfo Hildebrand (1847) stava a capo di questo gruppo ed egli cercò di formare teoreticamente le opinioni dei suoi seguaci col notevole libro « Il problema della forma nell'arte scultoria ». Suo scopo era di raggiungere « la consistenza calma non turbata nel suo equilibrio da alcuna influenza esterna »; e le sue opere dimostrano la cura che egli ebbe di sottomettere armonicamente ogni linea ad ogni piano, ogni minimo dettaglio all'insieme: nessun movimento passionale sottrae l'attenzione dalla forma plastica. All'artista importa più di tutto la prevalenza della forma e la sua bellezza naturale: una posatezza ellenica e una serietà virile è trasfusa nelle sue opere *Giovane nudo*, alla Galleria Nazionale, *Adamo*, al Museo di Lipsia; *Il giocatore di palle*, *Bocca d'acqua*, *Ragazzo che beve*. Anche i suoi ritratti hanno la stessa caratteristica (*Böcklin*, (fig. 310), *Bismarck*, *Siemens*, *Helmholtz*, *Joachim* e *Clara Schumann*, *Hillebrand*, *Homberger*) ed anche i suoi lavori monumentali (*Fontana del Reno* a Strasburgo, *Fontana di Wittelsbach* a Monaco, *Monumento a Brahms* a Meiningen).

Mentre Hildebrand si stabiliva a Firenze, Arthur Volkmann (1851) andava a Roma dove si unì al gruppo di Marées, e difatti le sue figure e i suoi rilievi idealizzati ricordano le composizioni del maestro pittore.

Anche Louis Tuaillon (1862) richiama il ricordo delle figure equestri nude, proprie a Marées, nella bella *Amazzone* della Galleria Nazionale (fig. 311), nel *Guidatore di cavalli* di Brema e nel *Vincitore*. E' suo pure il monumento all'Imperatore Federico a Brema. Max Klinger fu mosso a Roma alla sua attività plastica; e Karl Stauffer-Bern vi passò dalla pittura alla plastica.

Volkmann e Klinger fecero ancora un passo di più inspirati dall'amore all'antico nato da uno spirito moderno. Dallo studio dei greci era risultato che essi usavano sculture policrome nel loro profondo intendimento del còmpito decorativo della plastica. Hildebrand, che inclinava volentieri alle cose astratte, per cui il bianco del

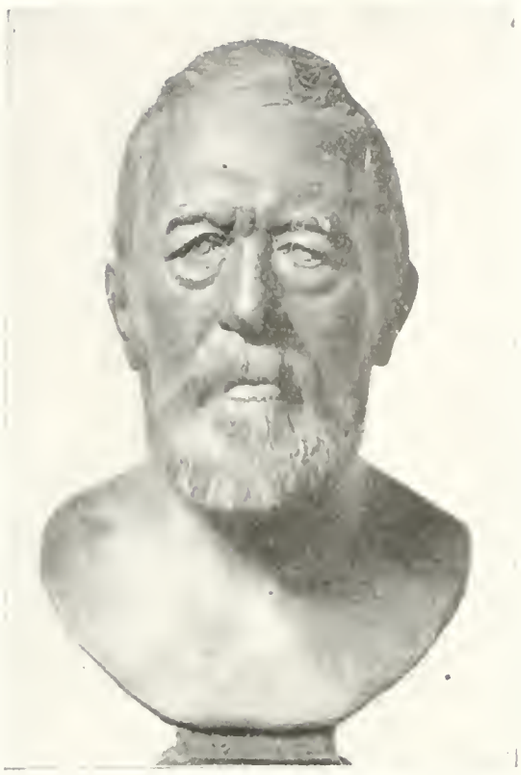


Fig. 310. Ad. Hildebrand: Arn. Böcklin (bronzo). Berlino, Galleria Nazionale. (Nuova Società Fotografica).

marmo gli era sacro, si mantenne freddo a quella novità, ma nello stesso anno 1884 Georg Treu pubblicò un volume dal titolo: « Dobbiamo dipingere le nostre statue? », che suscitò molte discussioni e che istigò tutta una schiera di artisti a nuovi tentativi. Specialmente Volkmann si esercitò in rilievi, statue e gruppi colorati di estrema finezza: poi sorse Klinger colle sue sculture policrome di cui si è già fatto cenno. Seguirono: Rudolf Maison (1854-1904) di Monaco: *Negro*, *Augure*, *Filosofo*, *Fauno*, *Attika*, del parlamento. Fontane a Fürth e Brema (fig. 312). Monumento all'Imperatore Federico a Berlino; Arthur Strasser (1854) di Vienna: Figure di genere giapponesi, egiziane, indiane, *Entrata trionfale di Marco Antonio*. In Francia Charles Cordier (1827): Figure di tipi popolari esotici; Léon Gérôme; Théodore Rivière (1857). Hildebrand, che ritornava tutti gli anni a Monaco, ebbe una lunga fila di seguaci: Hermann Hahn (1868); Th. von Gosen (1873, fig. 313); Josef Flossmann (1862). A Berlino la più giovane generazione di scultori si è stretta intorno alla schiera dei pittori della Secession; oltre a Tuaillon: Fritz Klimsch (1870); Stanislaus Cauer (1864); Nik. Friedrich (1865); Aug. Kraus (1868); G. Kolbe (1877); August Gaul (1869); fig. 314): animalista; Max Kruse (1854): sculture in legno; Fritz Schaper (1841): Monumento a Goethe a Berlino e ritratti; Adolf Brütt (1855): *Diana*, *Danzatrice delle spade*; Hugo Lederer (1871, fig. 317): Monumento a Bismarck ad Amburgo. Fontana all'Università di Breslavia. Rilievi sulla sala d'armi di Görlitz. A Vienna sorsero negli ultimi tempi: Franz Metzner (1870): Richard Luksch (1872): *Il viandante*. A Dresda: Erich Hösel (1869): Figura equestre di Unno. A Lipsia: Karl Seffner (1861): Ritratti. A Breslavia: Christian Behrens (1853-1905): Lavori decorativi.

Fig. 311. L. Tuaillon: Amazzone (bronzo) — Berlino, Galleria Naz. (Una copia ingrandita al Tiergarten).

Fig. 312. R. Maison: Fontana a Brema.

Fig. 313. Th. Gosen: von Heine. Statuetta di bronzo.

Fig. 314. A. Gaul: Struzzo in corsa (bronzo).

Fig. 315. Friedrich von Thiersch: Palazzo di Giustizia a Monaco.

Il desiderio di una stilizzazione posata e sostenuta risvegliò l'attenzione verso un'arte minore da molto tempo trascurata: l'arte della medaglia. Anche in questo ramo la Francia aveva dato l'esempio già al tempo di Napoleone I; ma l'arte fiorì veramente soltanto dal '60 in poi. Paul Dubois fece dei riusciti tentativi imitando lo stile di rilievo dei David.

Emerse Jules Clément Chaplain (1839-1910), il maestro del ritratto in medaglia, indi Oskar Roty (1846-1911: la *Semeuse* delle monete francesi è sua. Indi Oudiné,

Fig. 316. M. G. C. Bindesböll: Il Museo Thorwaldsen a Kopenhagen.

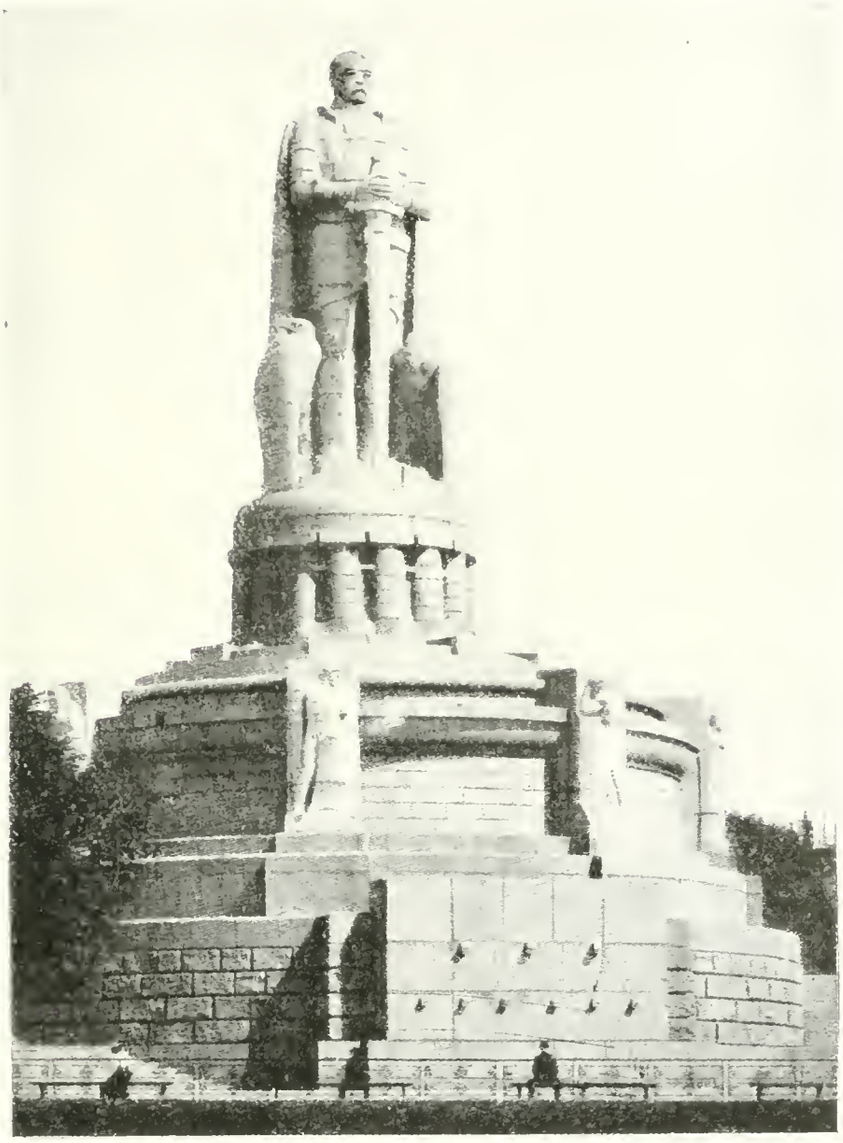


Fig. 317. H. Lederer e C. Schaudt: Monumento a Bismarck ad Amburgo (granito).
(Fot. Stramper e C., Amburgo).

Fig. 318. J. Poelaert: Palazzo di Giustizia di Bruxelles.

Daniel Dupuis (1849-1899); Degeorge. Alexandre Charpentier (1856): Jean Dampt (1854), nonchè molti altri pittori che si dilettarono dell'arte della medaglia. All'infuori della Francia vi furono dei bravi artisti di medaglie a Vienna: Stefan Schwartz (1851); Joseph Tautenhayn d. Ä. (1837-1911): Anton Scharff (1845-1903). In Germania, oltre Hildebrand: Georg Römer (1868 : Medaglia dei maestri delle contrade. Hermann Hahn: Medaglia Pettenkofer: E. M. Geyger (1861); Schaper, Bruno Kruse

Fig. 319. H. Licht: Il nuovo municipio a Lipsia.

(1853); Lederer: Medaglia dei cittadini onorari di Berlino. Rudolf Bosselt (1871). Degli scultori degli altri paesi, soltanto Stephan Sinding (1846) merita di essere nominato per la Norvegia. I suoi gruppi colossali: *La madre dei barbari*, *Uomo e donna*, *La tradita*, *L'Adorazione* e varie altre opere denotano una matura abilità e profondo sentimento. Le sue sculture in legno: *Gli annegati* e la *Valchiria* ricordano antiche ballate nordiche.

Fra i plastici moderni della Svezia ha avuto successo Hasselberg (1850-1894) con nudi di ragazze, e nella Danimarca il pittore P. S. Kröyer con ritratti. In In-

ghilterra Alfred Gilbert (1854), con opere monumentali e di arte industriale; J. M. Swan, animalista; Henry Bates (1850-1899). In America Augustus Saint-Gaudens (1848). In Russia, oltre a Troubetzkoy: Markus Antokolsky (1842-1902): *Cristo in catene*, *Socrate morente*, *Ivan il terribile*, *Pietro il grande*.

Anche l'architettura si è emancipata dalla tirannìa dello stile storico durante l'ultima generazione. Era però ovvio che il movimento in questo ramo dell'arte non potesse essere radicale come per la pittura e la scultura e che le forme del passato

Fig. 320. Norman Shaw: Casa d'abitazione.

non potessero del tutto esser messe da parte. Più ancora delle altre arti l'architettura è obbligata dal materiale di costruzione ad evolversi lentamente e organicamente per adattarsi allo spirito del tempo; anche nei periodi passati, in cui l'architettura ebbe uno stile proprio, le forme nuove si erano sempre evolute dalle vecchie forme precedenti, sviluppandosi poi con spirito nuovo. L'architettura moderna seguì lo stesso ordine di cose, per quanto nuove condizioni tecniche non la obbligassero ad uno stile completamente nuovo. All'architettura non incombe dunque di disprezzare quello che ha creato il passato, ma di approfondire le sue manifestazioni, regolarne le masse, disporle, ornarle. Non si tratta di imitare ma di valersi con spirito creativo del patrimonio già acquisito.

Il primo passo fatto dall'architettura moderna fu quindi di valersi di stili più vecchi sotto un aspetto individuale; e se anche qualche volta l'esperimento singolo tradiva un certo spirito di copia, nell'insieme il nuovo còmpito ebbe dei notevoli risultati personali. Non si può dire che la chiesa del Sacrê-Coeur a Montmartre a Parigi, costruita da Paul Abadie (1812-1884), o la cattedrale di Marsiglia di Léon Vaudoyer (1803-1872 abbiano il carattere di copie; quantunque esse sieno di stile storico, rivelano però lo spirito moderno tendente ad unità e a grandi impressioni. Lo stesso si può dire per quello strano edificio che è il nuovo Palazzo di Giustizia di Bruxelles, costruito da Joseph Poelaert (1816-1879), composto di elementi assiri e di elementi greco-romani (fig. 318). Il Museo Thorwaldsen di Kopenhagen, del danese M. G. C. Bindesböll (1800-1856), è basato su modelli etruschi (fig. 316).

Anche in Germania gli architetti incominciarono a lavorare più liberamente i vecchi motivi, tanto da arrivare a rasentare uno stile nuovo. Il centro di questa attività si trovava a Francoforte s. Meno dove non c'era un'accademia che sorvegliasse gli artisti col codice alla mano; bensì una borghesia ricca e un ricco comune larghi l'una e l'altro di ordinazioni. Vi lavoravano Rud. Heinr. Burnitz (1827-1880) seguito da una schiera di architetti pieni di talento fra cui emergono Oskar Sommer (1840-1894); Alb. Friedr. Bluntschli, uno svizzero (1842) è Karl Mylius (1839-1883). Da

Fig. 321. Theodor Fischer: La nuova chiesa evangelica del reggimento a Ulm.

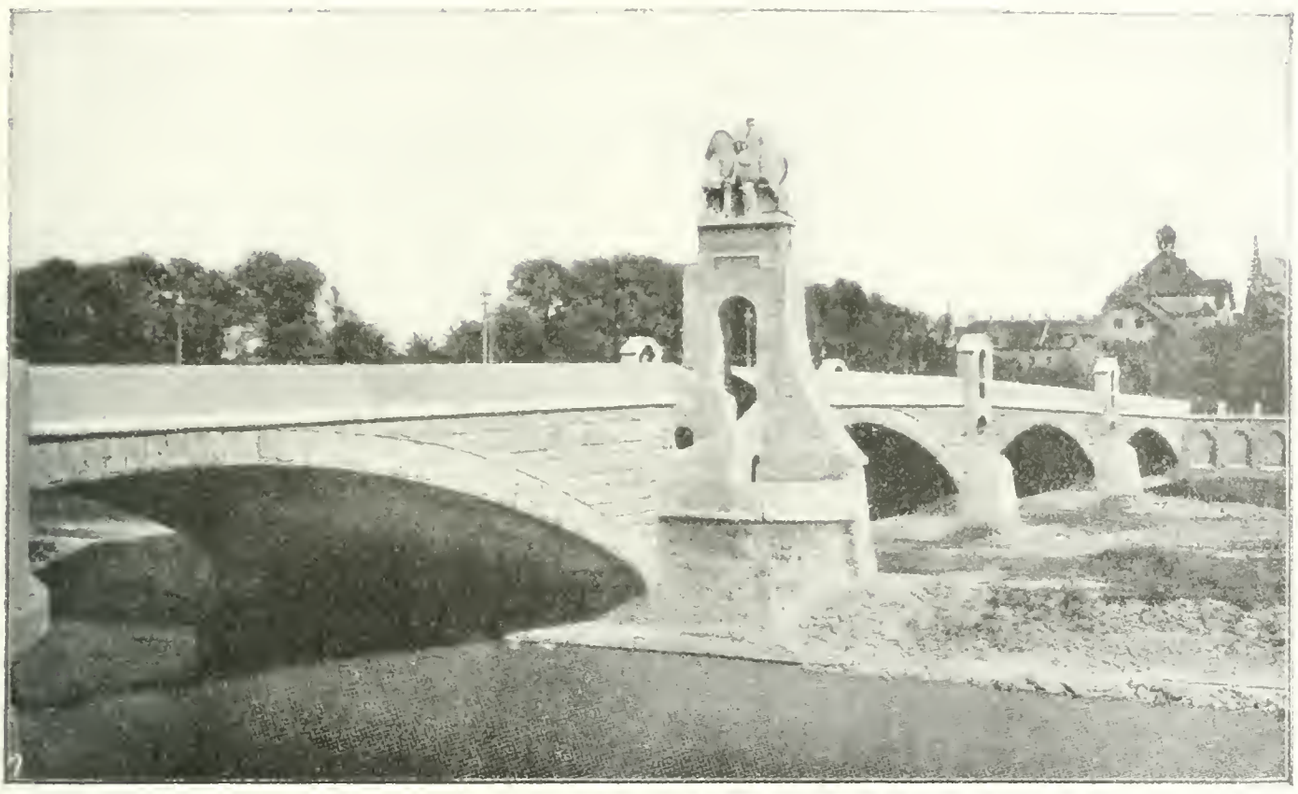


Fig. 322. Theodor Fischer: Il ponte di Wittelsbach a Monaco.
(Nuova Società Fotografica di Berlino).

Francoforte uscì anche Friedrich von Thiersch (1832) famoso per il Palazzo di Giustizia di Monaco (fig. 315), e Paul Wallot (1841) il più interessante del gruppo e che svolse la sua attività a Berlino. Quello che Wallot fu per Berlino, Hugo Licht (1842) lo fu per Lipsia dove creò il nuovo Municipio in istile di tardo Rinascimento (fig. 319).

Le forme del Rinascimento italiano, che per tanto tempo erano state sovrane in tutto il mondo, sono state abbandonate intorno alla metà del secolo se anche si rimettono in onore in Italia, come per esempio nella facciata della Galleria Vittorio Emanuele a Milano costruita da Giuseppe Mengoni (1827-1877) e in tutti gli altri edificî sorti nel nuovo Regno d'Italia, esse rimangono sempre come uno stile patrio che continua ad essere coltivato; e la tendenza di richiamarsi allo « stile del paese » diviene generale.

In Olanda Pieter Cuypers (1827) costruisce il Municipio di Amsterdam servendosi del vecchio stile del Rinascimento olandese. In Svezia I. G. Clason (1856) da Stoccolma, costruisce il Museo Nordico nello stile dei castelli svedesi del Rinascimento. In Norvegia G. Munthe esibisce costruzioni di legno. Perfino in Russia si ritornò alle forme dello stile nazionale vecchio-russo-bizantino (Chiesa del Salvatore a Mosca) di Thon e Resanow. Più grandiosamente di tutti sono stati gli inglesi a servirsi delle tradizioni nazionali; le forme gotiche specificamente inglesi, lo stile Tudor misto di elementi gotici e di elementi del Rinascimento, l'espressione artistica del tempo della Regina Anna, tutti servirono a creare il nuovo stile moderno inglese che si è dimostrato adatto tanto per costruzioni pubbliche quanto per

Fig. 323. J. Olbrich: Casa Habich a Darmstadt — (Muthesius, la casa di campagna moderna).

case di campagna e case di città. Le note caratteristiche di questo stile sono l'impiego appropriato dei mattoni, la semplicità delle facciate, l'accentuazione del tetto, piani liberi con semplici finestre disposte senza pedanteria, « Erker » organicamente incorporati nella costruzione, modeste e acconce decorazioni e innanzi a tutto riguardi alla disposizione interna per quello che concerne il « confort » dell'inquilino e lo scopo del fabbricato. Già William Morris, che si fece costruire nel 1859 la sua « casa rossa » da Philipp Webb, ha accennato questa deliziosa semplicità. Negli ultimi tempi Norman Shaw è diventato il maggior rappresentante di questa maniera: e oltre a molte altre costruzioni gli si devono le case di Queen's Gate, e la colonia di ville di Bedford-Park a Londra. Accanto a lui sono da notare Aston Webb e Ingress Bell, il costruttore del Palazzo di Giustizia di Birmingham, George e Peto che manifestarono la loro solida e originale architettura in molte strade di Londra.

La riforma dell'architettura in Inghilterra e la sua ulteriore applicazione hanno esercitato una grande influenza sulla Germania. Si incominciò a creare uno spirito nuovo dalle vecchie tradizioni locali adattandole al carattere delle città e dei paesi senza cadere nella copia dello stile storico. Theodor Fischer (1862) diede l'esempio con la sua vasta attività a Berlino, Monaco, Stoccarda (fig. 321 e 322). Accanto a lui lavorava Gabriel von Seidl a Monaco, conosciuto per il suo Museo Nazionale bavarese, di architettura pittoresca, un insieme di varî stili genialmente collegati.

A Berlino svolgevano la loro attività Ludwig Hoffmann (1852), Alfred Messel (1853-1909), Albert Gessner (1868), Paul Schultze-Naumsburg (1869).

Un allievo di Wallot, Otto Rieth (1858-1911), si è fatto un nome nella storia dell'arte per i suoi schizzi architettonici più ancora che per le sue costruzioni ed egli divenne l'intermediario fra il suo tempo e la giovane generazione. Bruno Schmitz (1856) mise in opera la maniera abbozzata di Rieth e creò i suoi maestosi monumenti ciclopici che esprimono eloquentemente la grandezza dei tempi intorno al '70 (monumento al primo Imperatore degli Hohenzollern sul Kyffhäuser, la Porta Westfalica, il « Rheineck » a Coblenza, monumento alla Guerra delle nazioni a Lipsia). Appartengono a questo gruppo Wilhelm Kreis (1873) per le torri di Bismarck a Dresda e Theodor Fischer di Monaco per lo stesso soggetto, Lederer-Schaudt per il monumento a Bismarck ad Amburgo.

Fig. 324. A. G. Eiffel: La torre Eiffel — Parigi.

La giusta disposizione delle masse e l'effetto intrinseco del materiale sono le condizioni principali di questo stile: l'ornamento non ha valore per se stesso, ma serve all'effetto dell'insieme. In questo senso Georg Wrba ha eseguito gli ornamenti per il Municipio di Lipsia fatto da Licht. Tutti questi principî portarono alla tendenza di distaccarsi completamente dalle reminiscenze storiche, e di dare all'arte l'espressione richiesta dalle esigenze del mondo moderno. È sintomatica la tendenza di quest'arte nuova di curare l'intimità degli alloggi e di riformare specialmente la piccola abitazione, tanto quella di città, quanto quella di campagna; ed è ancora sintomatico per tutto il movimento, che sieno stati i popoli germanici ad averne dato l'impulso. L'Olanda, la Danimarca e la Svezia (specialmente per influenza del finlandese Saarinen) furono i primi paesi dove si sviluppò uno stile architettonico completamente nuovo e totalmente indipendente da qualsiasi tradizione. Nei paesi di lingua tedesca Otto Wagner di Vienna (1841) sta a capo del movimento. Egli costruì la ferrovia di città a Vienna e numerosi palazzi; e tentò anche di riformare l'architettura chiesastica riuscendo a dimostrare che il gusto moderno è anche suscettibile di motivi suggestivi e mistici. Il suo migliore allievo è Joseph Olbrich (1867-1908), l'ideatore del palazzetto della Secessione di Vienna. Chiamato a Darmstadt dal Granduca d'Assia che vi fondò una colonia artistica, egli immortalò il suo stile in numerose ville sulla Mathildenhöhe presso Darmstadt, dando

espressione ai suoi ideali principî architettonici per la costruzione di ville: semplicità, chiarezza, esclusione di qualsiasi schematismo, linee nette e razionali, forme e contrasti forti e decisi nonostante una certa capricciosità quasi giapponese in mezzo all'austerità del concetto fondamentale (fig. 323). L'attività architettonica di Olbrich sta in stretta connessione con l'industria artistica di Vienna, e così anche il belga Henry van de Velde (1863) ha rinnovato l'architettura accentuando le esigenze dello scopo a cui l'edificio deve servire, e portando sulla facciata l'ornamentazione di linee astratte. Victor Horta è il maggiore rappresentante di questo stile le cui discrete volute furono molto presto ed in gran numero erroneamente interpretate e imitate da gran copia di artisti minori, come lo furono le forme rettangolari dello stile viennese.

Un nuovo fattore aiutò potentemente lo stile destinato a servire ad uno scopo definito e fu l'introduzione del ferro quale nuovo elemento dell'architettura moderna. Già l'Esposizione mondiale di Londra del 1851 ha dimostrato nel suo palazzo di cristallo come travamenti e archi di ferro possano dare un carattere estetico ad un edificio; e intorno al '60 il renano Jak. Ign. Hittorff stabilito a Parigi, costruì la Gare du Nord col suo porticato slanciato. Victor Baltard adottò l'impiego stilistico del ferro nelle Halles e anche in qualche chiesa; Labrouste, nella Biblioteca Nazionale. All'Esposizione mondiale di Parigi del 1889 si vide una grandiosa sala per le macchine, e la costruzione straordinariamente temeraria della torre Eiffel (fig. 324).

Alexandre Gustave Eiffel (1832) ingegnere, ha dato la più evidente prova che la logica costruttiva e l'assoluta utilità, corrispondente allo scopo delle costruzioni in ferro racchiudono un proprio e singolarissimo valore di effetto estetico. Purtroppo l'Esposizione di Parigi del 1900 ha portato un regresso in questo senso: soltanto le serre di Gautier ricordavano le opere dell'89. In quell'occasione però i francesi hanno ancora dimostrato tale genialità nella costruzione di strade e ponti e nella grandiosità di concepirne il disegno, quale pochi altri popoli hanno saputo fare. In Germania le costruzioni in ferro hanno preso un grande sviluppo. Emergono i seguenti architetti per le loro opere in questa maniera: Franz Schwechten (1841). Stazione di Anhalt a Berlino; Torre dell'Imperatore Guglielmo sulla Havel; Alfred Messels: il grande negozio Wertheim a Berlino; Peter Behrens: Palazzo della Società dell'Elettricità a Berlino; Alfred Grenander: la ferrovia sospesa di Berlino. Forse il carattere delle opere di architettura dell'avvenire sarà dato dalle case di commercio, dai negozî, dai ponti e dalle ferrovie cittadine.

## V. — LE ARTI DEL DISEGNO.

La pittura del secolo XIX attraversò un'evoluzione di sviluppo che va dall'affermazione della linea all'espressione puramente coloristica, per ritornare di nuovo alla linea attraverso elementi stilistici e decorativi. Questo movimento si rispecchia anche nelle arti grafiche che per decennî non conoscevano altro dovere se non quello di servire la pittura, e che soltanto negli ultimi tempi ritornarono al loro destino naturale. Le vecchie tecniche riproduttrici dell'insieme in rame e della silografia erano state messe da parte per far posto a nuovi mezzi tecnici. Al principio del

secolo esisteva bensì ancora l'incisione in rame quale mezzo prediletto di riproduzione grafica; l'epoca classica e quella romantica abbandonarono le minuzie graziose del rococò e si volsero ad una maniera più rude e agli strati di linee fini di Dürer e di Marcantonio. Ne risultò un disegno di soli contorni puri e astratti da poter esser confrontato coi cartoni dei pittori. In Francia Henriquel Dupont (1797-1892) lavorava da incisore in rame predicando la più netta e più semplice precisione di linea e ripudiando qualsiasi effetto di chiaro-scuro. La giovane generazione lo seguì con entusiasmo. In Germania si formarono delle scuole di incisori come a Düsseldorf con Joseph Keller (1811-1873): la *Disputa*, la *Trinità* di Raffaello; a Berlino con Eduard Mandel (1810-1882): Madonna Sistina, opere di Guido Reni, van Dyck, Menzel, Schadow; a Vienna la « Società per arti riproduttrici ». Quali scolari di

Fig. 325. Käte Kollwitz: Studio.

Mandel meritano di essere ricordati Louis Jacoby (1828): opere di Kaulbach, Raffaello, Sodoma; e Gustav Eilers (1834-1911): opere di Tiziano, Holbein, Rubens, Menzel.

Ma coll'andar degli anni l'incisione in rame andò sempre più in disuso. L'acquaforte, coltivata specialmente in Inghilterra, non poteva farle una concorrenza seria per le sue linee dure e taglienti, sebbene servisse a meraviglia per le riproduzioni in massa, ma fu l'incisione (Radierung) che prese indiscutibilmente il suo posto. Dapprincipio essa serviva quale mezzo di riproduzione e William Unger di Vienna (1837), fondatore di una scuola, ha il merito di aver riprodotto un'infinità di opere e serie intere di musei e collezioni, come la galleria di Frans Hals, opere olandesi, fiamminghe, italiane e spagnuole. Accanto a lui sono da nominare: Peter Halm (1854), W. Hecht (1843): incisioni da Murillo, Rubens, Lenbach, Böcklin; Karl Köpping (1848): incisioni da Rembrandt e Frans Hals; Ferdinand Gaillard, francese ritrattista; Jules Jacquemart (1837-1880).

Fig. 326. Félicien Rops: L'âge de fer (litografia).

Fig. 327. A. Legros: Estasi poetica. (*Gazette des Beaux-Arts*).

Fig. 328. F. Seymour-Haden: La chiusa di Egham (incisione). (*Gazette des Beaux-Arts*).

Il pittoresco linguaggio in bianco e nero dell'incisione non si contentò di riprodurre soltanto, passò alla creazione immediata, originale, alla « incisione artistica ». Per il crescente perfezionamento della riproduzione meccanica gli artisti si sentivano sempre più attratti verso l'incisione. In Germania quasi tutti i grandi artisti, come Ludwig Richter, Schwind, Menzel, Leibl, Liebermann, adoperarono il bulino e le piastre di rame per fare delle pregevoli opere originali.

Eugen Napoleon Neureuther (1806-1882) se ne servì per dar veste alle sue fantasie. Anche gli « artisti traduttori » adottarono quest'arte avuta in eredità dai vecchi maestri dei Paesi Bassi.

Bernhard Mannfeld (1848) disegnava con molta abilità vedute di città, paesaggi e motivi architettonici sulla piastra. Infine si trovò una combinazione di incisione in rame e in legno nella cosidetta « Stichradierung » che superava tutte le maniere passate per efficacia di espressione e varietà.

Karl Stauffer-Bern (1857-1891) esibì lavori di estrema finezza in questa tecnica, così pure Max Klinger nei suoi grandiosi cicli. E. M. Geyger seguì le stesse orme e passò poi alla plastica aggregandosi al gruppo romano, e ancora sono da notare Otto Greiner (1869) e Käte Kollwitz (1867, fig. 325) con soggetti proletari.

In Francia Charles Méryon (1821-1868) sta a capo degli incisori moderni. Gli procurarono la sua fama la preziosa serie di vedute del vecchio Parigi (fig. 329). Auguste Lepère (1849) rappresentò specialmente in silografie scene della vita parigina moderna. Brilla su tutti Raffaelli della cui attività grafica si è già fatto menzione. Nell'incisione colorata, a cui spesso si dedicò, ebbe presto un cerchio di giovani seguaci, tanto in Francia che in Inghilterra; i quali seguivano le tradizioni del secolo XVIII nel campo dell'incisione. Gandara e Helleu si dedicarono a ritratti femminili. La donna fu pure il soggetto principale dell'arte del belga Félicien Rops (1833-1898) nelle rappresentazioni della sua fantasia perversa; ma oltre le « Diaboliques », le « Sataniques » e gli « Amusements des dames de Bruxelles » egli creò un'incisione e una litografia di altro genere in cui la sua genialità fantastica trovò pure modo di esplicarsi nel modo più impressionante (fig. 326). Alphonse Legros (1837) passò

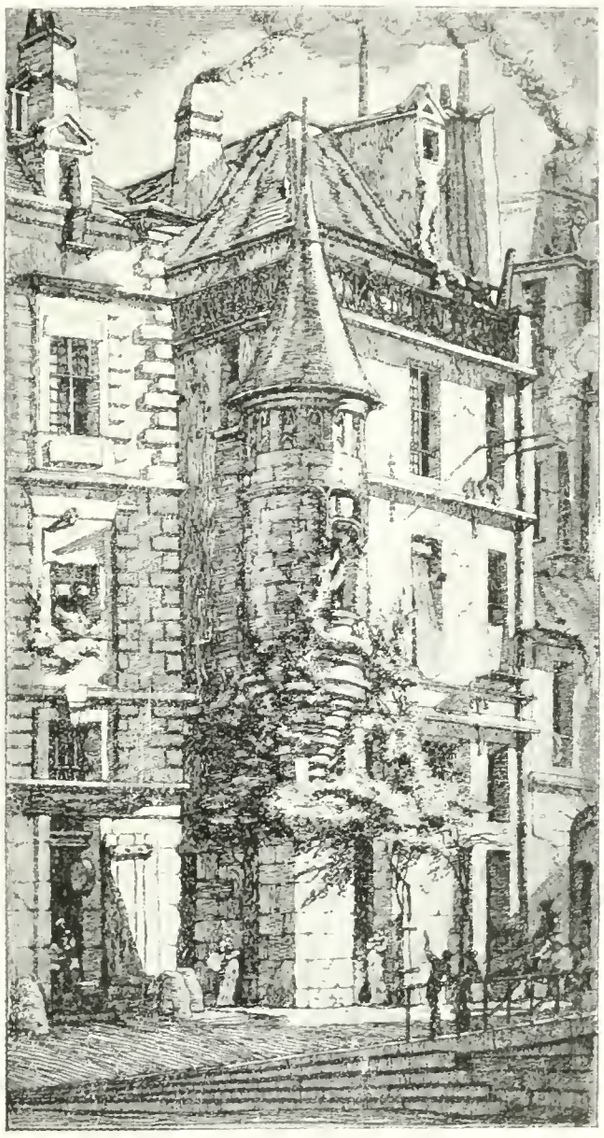


Fig. 329. Charles Méryon: Torretta nella Rue de la Tixanderie (incisione).

dalla Francia in Inghilterra e diventò così un grande maestro per tutti due i paesi. Le sue rappresentazioni realistiche, i suoi ritratti di Dalou, Watts, Leighton. Kipling, i suoi fogli fantastici, come il « Trionfo della Morte », attestano la versatilità del suo talento (fig 327).

In Inghilterra le « incisioni pittoriche » hanno avuto specialmente un gran numero di amatori. Si è già parlato della serie veneziana di incisioni colorate del Whistler e accanto a lui sono da nominare I. Th. Cameron per i suoi paesaggi dalle linee delicatamente suggestive. e F. Seymour-Haden per squarci pittoreschi di vedute (fig. 328): William Strang per scene campestri e illustrazioni a cui egli stesso aggiungeva il testo: Muirhead Bone per soggetti architettonici; Carl Nikolaas Storm van's Gravesande, olandese, per bellissime marine. Whistler e Rembrandt sono stati i modelli delle splendide e grandiose opere di carattere orientale di Marius Alexander Jacques Bauer (1864). La silografia, che nel secolo XVIII era stata completamente messa da parte per l'incisione in rame, cominciò a rivivere al principio del secolo XIX. Friedrich Wilhelm Gubitz di Berlino (1786-1870) la rimise in onore dopo il lavoro di preparazione fatto dai due Unger; Johann Georg Unger (1715-1788) e suo figlio, Johann Friedrich Gottlieb Unger (circa 1750-1804). Una schiera dei migliori artisti ha creato opere immortali, inspirate da lui, per esempio Führich, Schnorr, Schwind, Richter, Rethel e sopratutto Menzel. Essi si tennero ancora alla vecchia silografia tedesca costituita di linee, ma presto l'incisione a tôni e il « Holzstich » diventarono pericolosi avversarî della vecchia maniera. L'inglese Thomas Bewick (1753-1828) tentò di riformare la tecnica coll'adoperare il legno nel senso trasversale invece che nel senso longitudinale come era stato usato fino allora, e riuscì così a ricavare effetti nuovi e interessanti. Perciò invece dell'usuale coltello si incominciò ad usare il bulino dell'incisore. A questo modo la silografia, quale mezzo di riproduzione, riuscì a sopprimere l'incisione; raggiunse il primo posto nell'arte della illustrazione e rese possibile una diffusione di riviste periodiche illustrate che da allora incominciò a diventare sempre più larga.

Fig. 330. W. Busch: Bellimbusto. (Dæleu, Wilhelm Busch).

In Germania furono gli allegri e umoristici collaboratori dei « Fliegenden Blätter » e dei « Münchner Bilderbogen » a dare la nota dominante insieme al fondatore Caspar Braun e fra loro troviamo primo di tutti Moritz von Schwind, poi Adolf Oberländer (1845), Harburger, René Reiniche (1860), Fritz Wahle (1863), Hermann Schlittgen (1859) e fino a Franz Stuck. Il più grande artista di questo gruppo fu Wilhelm Busch (1832-1907) che dopo un breve soggiorno a Monaco si ritirò nei piccoli borghi della sua patria, lo Hannover, da dove divulgò

Fig. 331. Albert Krüger : Sulla spiaggia di Goehren (incisione).

in tutto il mondo le sue epopee umoristiche. Dapprincipio non era capito ; ma adesso è riconosciuto generalmente come uno dei più grandi umoristi della penna e del disegno (fig. 330). Tutti questi artisti però non incidevano ormai più direttamente nel legno; operai del mestiere riproducevano nel blocco i loro modelli. Menzel

Fig. 332. E. Orlik : Mercato a Grodeck (incisione).

istruiva da sè i suoi incisori in legno, come aveva fatto Friedrich Ludwig Unzelmann (1797-1854). Lo stesso fece Gustave Doré (1832-1883) in Francia, affidando l'incisione delle sue illustrazioni per la Bibbia, per il Don Quijote, per Dante a Héliodor Pisan dopo avergli impartito il suo insegnamento. Gli artisti più giovani affidarono intieramente i loro disegni a silografi mestieranti: e così un poco alla volta quest'arte finì col diventare un semplice mestiere. Accanto ai periodici illustrati tedeschi, francesi e inglesi si schierarono quelli americani in cui senza scrupoli la vecchia silografia finì col diventare un'incisione a tòni. Specialmente un tedesco emigrato, Friedrich Juengling (1889), portò all'apice la virtuosità silografica. Il suo bulino obbediva a tutte le esigenze più raffinate del colorito moderno nella pittura. Soltanto quando si venne a conoscenza dell'incisione in legno a colori usata dai giapponesi, si ricordarono le vere intenzioni di questa tecnica; e si ricominciò ad occuparsi del suo primo e originale carattere. Varie strade furono battute. Da un lato la riproduzione silografica commerciale fu maggiormente curata specialmente da Albert Krüger (1858) e Martin Hönemann (1858), dall'altro si sviluppò l'incisione in legno artistica.

A Parigi Félix Valloton (1865) riportò di nuovo la silografia sul principio del chiaro-scuro, nelle sue scene della vita e in caratteristici ritratti. L'esempio del Giappone giovò moltissimo a diffondere l'incisione in legno colorata: e vi riuscirono meravigliosamente bene Nicholson in Inghilterra, Otto Eckmann (1865-1902) e Emil Orlik in Germania (fig. 332). Nel secolo XIX sorse pure un nuovo mezzo di riproduzione, la litografia, già inventata nel 1796 da Aloys Senefelder. Artisti

Fig. 333. J. Kriehüber: Matinee da Liszt (litografia).

Fig. 334. Steinlen: Sulla spiaggia (litografia originale).

come il viennese Joseph Kriehuber (1801-1876) vi sono riusciti perfettamente. La stampa per mezzo della pietra andò in dimenticanza intorno alla metà del secolo per rifiorire una seconda volta nell'ultimo decennio, richiamata in vita dai francesi, per rappresentare scene allegre e satiriche della vita moderna. Steinlen, Forain, Villette, Jean Véber si distinsero in questo genere (fig. 334). Il più interessante di questo gruppo fu Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) che condivideva con Degas la predilezione per il mondo delle ballerine del teatro, del caffè-concerto: e lo rappresentava in modo grottesco e con spirito perverso. In Germania la nuova litografia ha servito a bandire dalle case della piccola borghesia le vecchie oleografie: e si è già accennato come Hans Thoma e il cerchio degli artisti di Karlsruhe si fossero adoperati nello stesso intento.

È specialmente la caricatura moderna tedesca che si è appropriata tutte quelle nuove maniere di stampa a contrasti di giacimenti. Dopo che Georg Hirth aveva formato un centro per l'arte illustrativa a Monaco col periodico « Jugend » sorse, ancora nella stessa città, il « Simplicissimus » un giornale umoristico, di caricature, più acuto e più amaro del « Kladderadatsch » di Berlino. Caricaturisti famosi furono: Th. Th. Heine (1867, fig. 336), Rudolf Wilke (1873-1908), Bruno Paul (1874), Ed. Thöny (1866), Olaf Gulbransson.

Un nuovo passo fu fatto: dal giornale periodico si giunse all'illustrazione dei libri e più in generale alla decorazione dei libri. Fu l'Inghilterra a iniziarlo nel gruppo dei preraffaelliti, da cui uscì William Morris che in unione a Burne-Jones e a Walter Crane riformò radicalmente la decorazione del libro. Egli ritornò al carattere primitivo della silografia e diede valore, nei libri, ad ogni minimo dettaglio: la carta, i tipi, la stampa, la rilegatura, la copertina, l'elemento decorativo. La Francia prese poca parte a questa riforma, l'Inghilterra rimase invece sempre a capo di questi nuovi sviluppi dell'arte libraria.

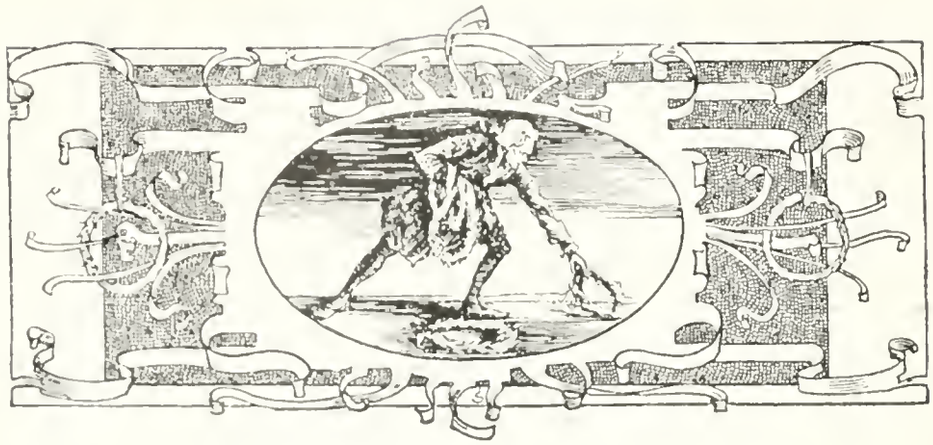


Fig. 335. Joseph Sattler: Vignetta di fondo.

Cobden Sanderson esercitò la sua influenza anche sul Continente e i poetici interpreti del preraffaellismo nell'arte del disegno ebbero i loro seguaci nel gruppo che si formò intorno alla figura giovanile di Aubrey Beardsley (1873-1899). Lo strano carattere del suo spirito freddo e calcolatore, di chiara comprensione e di fantasia eccentrica, corrisponde a quella dei letterati moderni inglesi, esponenti d'una raffinatezza decadente e d'un nuovo concetto estetico (illustrazioni per Salome di Wildes; Yellow-Book; Life of King Arthur, fig. 337).

Specialmente l'Olanda, il Belgio, e la Danimarca seguirono l'esempio dell'arte libraria dell'Inghilterra con singolare buon gusto e caratteristica individualità, e neppure la Germania restò indietro. Artisti come Joseph Sattler (fig. 335), Otto Eck-

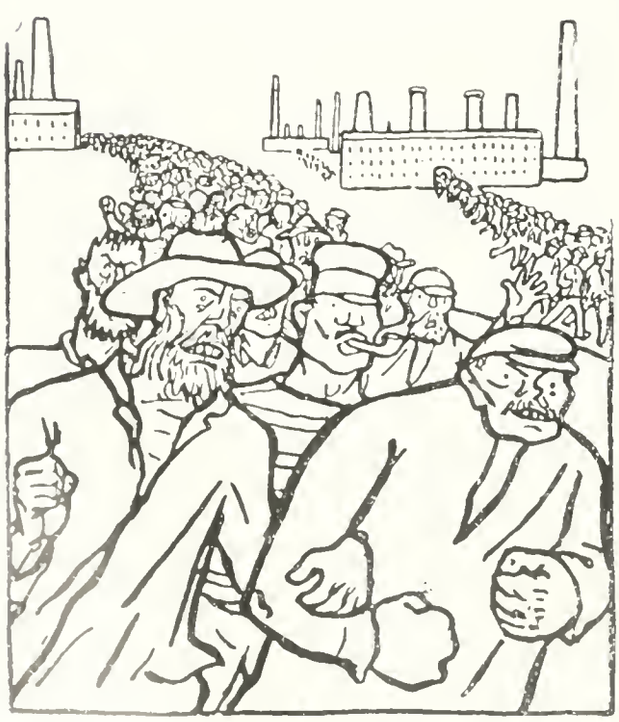


Fig. 336. Th. Th. Heine: Votanti (Simplicissimus).

Fig. 337. Aubrey Beardsley: Pagina della « Vita di Re Arturo ».

Fig. 338. Otto Eckmann : Placato.

Fig. 339. J. Chéret : Schizzo decorativo.

mann, Melchior Lechter, Th. Th. Heine rialzarono le sorti del libro e la ormai dimenticata arte degli Ex-libris riprese a fiorire.

Il « Manifesto » sta in stretta relazione con la copertina dei libri; e anche questo strumento di réclame del commercio e dell'industria ricorse all'aiuto del disegno, entrando così a far parte del grande movimento riformista. La Francia con Jules Chéret (1836), il grande maestro dell'*affiche* parigina, fu a capo di questa manifestazione artistica (fig. 339) e anche Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen e molti altri grandi maestri hanno lavorato in questo campo. Nel Belgio sono noti Henry Meunier e Berchmans, in Germania Th. Th. Heine e Eckmann (fig. 338) e Edmund Edel (1863).

L'effetto dell'arte dei « Manifesti » è riuscito perfino ad influenzare la pittura moderna per quello che riguarda il suo compito decorativo e con essa tutto il movimento artistico industriale dei nostri giorni.

## VI. — ARTE E VITA.

Nel secolo XIX, dopo lunghe e faticose lotte l'arte si era liberata dalla schiavitù. Lo spirito umano, poichè s'era creato una nuova epoca di scienza, si sentiva portato a considerare questo nuovo mondo come un insieme armonico e completo; ad esplicare il suo significato in simboli che soltanto l'arte può dare.

Fig. 340 John Ruskin, nei suoi ultimi anni. (Fot. Fred Hollyer, Londra).

Ma tutto non era ancora fatto. Tutte le opere che producevano la pittura, la plastica, l'architettura, le arti del disegno, stavano senza connessione fra di loro. Mancava ancora una nuova coltura sintetica, capace di costituire l'unione organica di queste manifestazioni.

Fig. 341. Henry van de Velde: Vestibolo del negozio d'arte Arnold a Dresda.

Dalla metà del secolo in poi cresceva sempre il desiderio di elevare la propria esistenza in una sfera di libertà, di bellezza, di giocondità; desiderio che raggiunse perfino una certa forma di violenza; ma l'ideale, il grande ideale comune era quello di dare forma artistica a tutte le manifestazioni della vita. L'Inghilterra, fu il primo grande Stato moderno che prese anche in questo l'iniziativa. Si è già menzionato il movimento innovatore sorto poco dopo il '50 con Gottfried Semper: nello stesso

tempo si formava il gruppo riformista dei preraffaelliti, la cui tendenza a rinnovare la pittura si estese poi su tutte le forme della vita esteriore. Tutte queste tendenze ed esigenze erano concentrate nella figura di John Ruskin (fig. 340) che diffondeva con parole passionali e affascinanti e con straordinaria energia le sue teorie; e in quella di William Morris (1834-1896) che metteva le teorie in pratica. I tentativi fatti in questo campo sul continente non potevano riuscire felicemente; perchè nel loro culto dallo stile storico, essi dimenticavano di metterlo in relazione con le esigenze della vita moderna. In Inghilterra invece tutta l'attenzione era rivolta a con-

Fig. 342. Stanza di ricevimento, progetto di B. Pankok, eseguita dai laboratori riuniti per Arti e Mestieri a Monaco.

tinuare ed evolvere organicamente le tradizioni locali. Il movimento stava in stretta relazione con l'architettura. Nell'arte industriale gli artefici non cercavano soltanto forme nuove; i modelli nazionali del passato non dovevano restare negletti, e anche le forme gotiche dovevano e potevano servire a dare l'inspirazione di forme nuove. Su questa base Morris fondò intorno al '60 le sue vaste imprese artistico-industriali in cui arte e mestieri dovevano cooperare intimamente a produrre oggetti di uso e di lusso di ogni genere. Si incominciò dal riformare l'ornamento, liberandolo dalla schiavitù della copia e creandone uno d'intenti assolutamente nuovi, attraverso una libera stilizzazione della fauna e della flora locali. Così si ebbero le stoffe e le tapezzerie a larghi disegni a piani; dallo studio e dall'impiego di elementi gotici, di

mobili Chippendale e di modelli Sheraton vennero i mobili e gli addobbi pratici e comodi, le tende sciolte e chiare, i vetri, i tappeti, tutti intenti all'utilità e al « comfort », semplici e razionali, adattabili a tutte le condizioni e a tutti gli ambienti. I tentativi di Morris furono duraturi e portarono i loro frutti. La sua « decorazione a piani » fu continuata e variata da artisti e fabbricanti (Liberty-House). Altri svilupparono i principî della decorazione interna da lui proposti. Baillie Scott e Macintosh, tentarono più tardi, attraverso influenze giapponesi, linee e forme ancora più delicate fino ad arrivare al semplice quadrato o rettangolo. Voysey invece accentua la semplicità rustica, la primitività campagnuola.

Fig. 343. Tappezzeria, progetto di W. Leistikow.

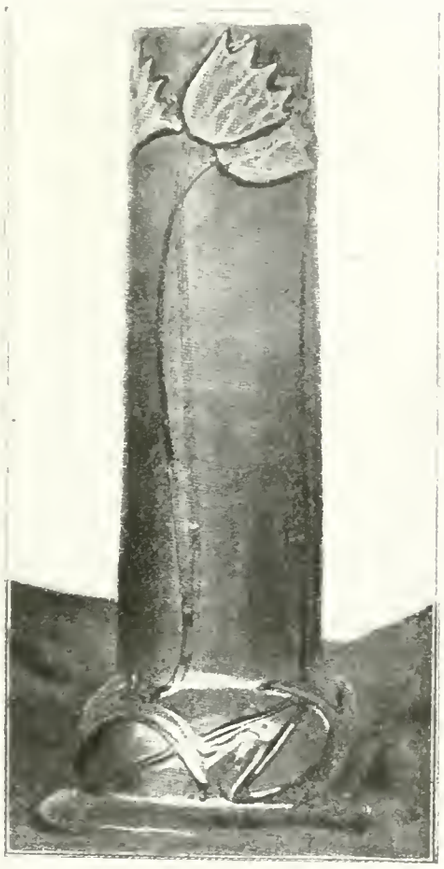


Fig. 344. M. Läuger: Vaso di Fayence.

Dall'Inghilterra i nuovi principî emigrarono in America, dove le leggi di praticità e di comodità trovarono larga eco, e così anche al di qua del canale. Prima di tutto nel Belgio, dove Serrurier, e dopo di lui Henry van de Velde, riformarono totalmente la decorazione interna; essi come vedemmo, ebbero influenza anche sull'architettura. Van del Velde ha rinnovato tutti i campi dell'industria artistica: la sua religione è la legge dell'utilità; e con questa sua severità dogmatica e acutezza logica egli è diventato un maestro in quei problemi artistici che richiedono una soluzione pratico-estetica (fig. 341).

La Germania, assetata più di ogni altro paese di rinnovare l'industria artistica, ebbe una quantità di artisti, specialmente di pittori, che impiegarono tutte le loro energie in questi nuovi problemi, prima seguendo gli esempi dell'Estero; poi più

individualmente, ricorrendo a motivi dell'arte e della tradizione nazionale, specialmente dell'epoca del Biedermeier. Anche le leggi libere di stile giapponese furono studiate; l'opera di Brinckmann aveva già fatto conoscere intorno all'80 l'arte orientale asiatica e nel 1892 l'amburghese S. Bing, stabilito a Parigi, pubblicò il suo « Japanischen Formenschatz ». Uno dei primi che passò dall'arte libera all'arte applicata e che ne esperimentò subito tutto il campo fu Otto Eckmann (1865-1902)

Fig. 345. Garçonnière, progetto di P. Schultze-Naëmburg, eseguito dai laboratori Saalecker.

e con lui lottavano a Monaco H. K. E. von Berlepsch-Valendas, l'artista di mobili, Hermann Obrist (1862) il creatore di ricami originali e più tardi l'inventore di nuove forme nella plastica decorativa; a Berlino Melchior Lechter, artista in vetri dipinti; Walter, Leistikow che da quadri stilizzati passò a progetti decorativi, tappezzerie (fig. 343), tappeti, mobili e tessuti in istile nordico-tedesco.

Un gruppo di artisti giovani a Monaco, con a capo i pittori Richard Riemerschmid (1868) Bernhard Pankok (1872) e Bruno Paul (1874), il caricaturista, fondarono « Industrie riunite per Arte e Mestieri » (fig. 342) e presto altre città,

come Dresda e Lipsia. ne seguirono l'esempio. In tutta la Germania si formarono nuclei per questo movimento. A Karlsruhe Max Läuger fu l'ideatore d'una nuova ceramica con colori forti e maniere originali di bruciatura (fig. 344). A Vienna gli allievi di Wagner, specialmente Josef Olbrich (1867-1908, fig. 346), Josef Hoffmann (1870), Josef Urban (1872), Koloman Moser (1868), (fig. 347 e altri che più tardi fecero parte delle « Wiener Werkstätten » furono imbevuti di queste idee. I

Fig. 346. J. Olbrich: Tenda nell'appartamento d'un amico dell'arte.

Fig. 347. Koloman Moser: Corso di salmoni, progetto per tessitura. (Ver sacrum).

viennesi sono stati i più abili nel creare uno stile unitario; da elementi vecchio austriaci, inglesi, scozzesi (Macintosh) e giapponesi; essi formarono un sistema di nuove forme di una semplicità forse un po' leziosa ma oltremodo graziosa e di buon gusto. Olbrich passò da Vienna a Darmstadt presso la colonia artistica del granduca Ernesto Ludwig; vi lavorava pure Peter Behrens (1868, fig. 350) che assunse più tardi la direzione della scuola artistica-industriale di Düsseldorf prima di recarsi a Berlino.

Paul Schultze-Naümburg (1869) fondò presso Kösen la « Saalecker Werkstatten » (fig. 345) e anche Weimar che già una volta, al tempo della gioventù di

Böcklin, di Begas e di Lenbach, aveva tentato di diventare un centro della vita artistica tedesca, finì coll'essere un rifugio di tutte le idee moderne; vi lavoravano Hans Olde, Ludwig von Hofmann, Adolf Brütt e con loro van de Velde. Nel 1907 fu di grande importanza la fondazione del « Deutschen Werkbundes » che aveva nel programma di curare l'attività artistica di ogni singolo artefice e di ogni Casa artistico-industriale: nonchè di riunire tutte le forze e tutte le individualità tendenti a questi programmi d'arte. Un altro ente sorse accanto a questo: « I laboratori tedeschi per mestieri artistici » chiamato in vita dal còmpito gigantesco, e fino allora sconosciuto, a cui s'accingevano le grandi società di navigazione.

Fig. 348. Ballerina modellata da Léonard. (Porcellana di Sèvres).

Fig. 349. Orso bianco modellato da C. E. Liisberg. (Porcellana di Kopenhagen).

Le esagerazioni, naturalmente, non mancarono: la nuova simpatia per il Biedermeier degenerò in una insopportabile continua ripetizione di quello stile. L'incompreso slancio delle linee dei Belgi portò alle più orribili contorsioni di forme, la stilizzazione floreale dei Monacensi alla più incredibile degenerazione di gusto. Ma il principio delle nuove conquiste resterà però prezioso e da esso si sviluppano nuovi stili. La Germania era incoraggiata e sorretta dalla nuova vita che vedeva sorgere tutt'intorno negli altri paesi. Soltanto la Francia rimaneva indietro. Nella loro decorazione interna i francesi sono ancora attaccati ai vecchi stili dei secoli passati: da Luigi XIV all'Impero. I tentativi di due instituti francesi — « L'art nouveau »

e « maison moderne » — di introdurre nuovi modelli dall' Estero rimasero infruttuosi. Soltanto alcuni artisti come George de Feure, che cercarono prudentemente di fondere vecchie forme con idee moderne, compreso l'impiego del « bois doré ». ebbero buona accoglienza. La Francia ebbe poco entusiasmo per i principî tedeschi di utilità pratica; e soltanto la scuola di Nancy ha emesso ultimamente notevoli lavori artistico-industriali di gusto moderno. Soltanto nell' Industria di lusso la Francia ha come sempre tenuto un posto eminente. La fabbrica di porcellane di Sèvres, che ha preso negli ultimi tempi un indirizzo più moderno: (Ballerine in Biskuit di A. Léonard, fig. 348,; le rudi ceramiche di Bigot; vasellame di Delaherche, di Dalpeyrat e Lesbros; e specialmente i vetri tagliati e fusi a strati di Emile Gallé a Remy 1846-1904) e la gioielleria di René Lalique (fig. 351) sorpassano in gusto e finezza di concetto e di esecuzione in forma e colore, qualunque altra produzione del genere di altri paesi.

Fig. 350. P. Behrens: Candelabro.

Ma nell'arte della porcellana la Francia fu nettamente superata dai paesi nordici. La manifattura di Porcellane di Kopenhagen, sotto la direzione di Arnold Krog, si è messa a capo di tutte le industrie del genere, colle sue preziose pitture a fuoco sul bel materiale di color latteo, e con le sue realistiche plastiche di figure animali (fig. 349). La Casa Bing y Gröndal di Kopenhagen le ha fatto una seria concorrenza con le coppe e i vari « à-jour » e anche la Casa svedese Rörstrand ha preso parte alla lotta; mentre il valore artistico-industriale della Svezia e della Norvegia è oggi basato su ricami e tessuti derivati da modelli locali antichi. Gerhard Munthe e la signora Frida Hansen hanno dato bellissimi cartoni stilizzati decorativi per grandi tappeti murali contenenti elementi di arte nordica antica.

Anche nella Germania settentrionale sono stati fatti gli stessi tentativi da Scherrebeck in piccoli tappeti murali tessuti; ma la sua « Colonia artistico-industriale » non ebbe a godere una lunga vita. L'Olanda ha battuto una strada sua propria, influenzata stranamente dalla coltura esotica delle sue colonie, esplicando però un'attività molto vasta e di un carattere decisamente moderno ma nello stesso tempo tipicamente olandese.

Fig. 351. R. Lalique: Broche.

Quello che distingue lo slancio artistico-industriale attuale da tutti i consimili movimenti del passato è lo scopo che le nuove tendenze si propongono: scopo che non poteva sorgere nell'anima degli artisti se non alla fine d'un secolo democratico, come è stato il secolo XIX,

e cioè il proposito di produrre non soltanto per un piccolo cerchio di ricchi e di intenditori, ma per la massa del popolo. Già Ruskin e Morris avevano avuto quest'idea; ma essi andarono tanto oltre nell'amore per l'arte che disprezzavano qualsiasi lavoro di fabbrica e quindi i loro oggetti salivano a prezzi inaccessibili. Fu inoltre ancora per molto tempo il difetto dell'industria artistica moderna quello di predicare la semplicità ma ciò non ostante di produrre troppo spesso oggetti i quali non potevano esser venduti che a prezzi di affetto. Gli ultimi tempi, tuttavia, hanno portato su ciò un cambiamento, specialmente in Germania. L'Esposizione artistico-industriale di Dresda del 1906 ha dimostrato con quale energia la Germania tenta produrre semplici mobili di fabbrica, di buon gusto e a buon prezzo, adatti ad ammobiliare le case della piccola borghesia e degli operai (Casa Krupp di Essen), le case popolari, le scuole. Nello stesso tempo è di grande importanza quel movimento sorto in questi anni, il quale tende a dar nuove soluzioni ai problemi dell'abitazione nelle grandi città, e a fondare le « città-giardino ». L'Esposizione di Berlino del 1910 « l'Esposizione della costruzione di città » diede un forte e duraturo impulso alla soluzione di questo problema.

Fig. 352 Max Klinger: Alla bellezza (incisione).

# IL NEO CLASSICISMO IN ITALIA

## I. — LA SCULTURA.

Le cause e gli elementi di carattere spirituale e di carattere politico, per cui sulla fine del settecento e nei primi anni dell'ottocento le tendenze e gli indirizzi dell'arte subirono in tutta Europa un profondo mutamento, sono già stati illustrati con molta precisione e con sufficiente ampiezza nella parte generale di questo volume.

Aggiungeremo ora — in principio di questi Capitoli in cui si parlerà dell'Arte italiana dalla fine del Settecento allo scorcio dell'Ottocento — che le condizioni di quest'arte, dalla grande Rivoluzione all' Impero e alla Restaurazione, subirono e seguirono marcatamente la influenza del nuovo spirito che agitò e informò gli artisti francesi del tempo. Quell' immenso « fatto politico » che fu la conquista del potere da parte della Borghesia — conquista che non ostante il dispotismo militare del Primo Impero e anzi per effetto di questo dispotismo — si affermò, più o meno lentamente, in Francia e fuori di Francia (anche sotto le parvenze assolutistiche degli Imperi della Santa Alleanza) nel secolo XIX: quell' immenso fatto politico — dicevamo — le cui conseguenze hanno dato e dànno ancora l' impronta a tutta la politica europea, aveva non soltanto annullate o trasformate instituzioni secolari, ma creati nuovi bisogni e nuove aspirazioni. Nè l'Arte a questo radicale rinnovamento di spiriti, poteva sottrarsi.

Da quando la Rivoluzione francese oltre alla propaganda politica e culturale aveva potuto fare quell'altra efficacissima propaganda che corse l'Europa sulla punta delle baionette francesi repubblicane e imperiali, l' ideale di un « novus ordo » fece fremere — un po' più o un po' meno — tutti i popoli dal Baltico al Mediterraneo. Ma l' Italia — per ragioni politiche troppo note perchè ci sia bisogno di ricapitolarle — sentì più che ogni altro popolo gli effetti di questa propaganda: l' Italia che non aveva nessun ordinamento nazionale, ma a cui il vivo ricordo delle sue storiche glorie dava più facilmente o la fiducia o la speranza o l' illusione che si maturassero

Fig. 353. Antonio Canova : Dedalo e Icaro — Venezia, Accademia.

i tempi dalla sua nuova fortuna. Per questo la sua sorte parve, anche all' infuori delle necessità militari e politiche, legata alle sorti della Francia che scuotendo il giogo feudale dell'Aristocrazia e del Clero, si rinnovava nella sua Borghesia; per questo i soldati della giovane Repubblica e del giovane Impero — espressi quelli

e questi dal popolo e non mai politicamente e sentimentalmente avulsi dal popolo — suscitarono in Italia, non soltanto consensi ed entusiasmi politici, ma anche spirituali, a cui l'Arte non poteva rimanere e non rimase estranea.

Che importa che l'Arte francese, sorta dalla Rivoluzione, andasse a cercare le sue inspirazioni nelle vecchie e retoricamente restaurate memorie del classicismo

Fig. 354. Antonio Canova: Monumento a Clemente XIII — Roma, Basilica di S. Pietro.

Fig. 355. Antonio Canova: Monumento a Clemente XIV — Roma, Chiesa dei SS. Apostoli.

greco e romano? Era quello un « classicismo repubblicano »; ma che fosse un classicismo « di maniera », nessuno mostrava di accorgersene. Bastava (e in verità non era poco) che alla placida impotenza, al torpido marasma spirituale in cui il secolo XVIII si spegneva, si sostituissero nuovi ideali e nuove tendenze; che un soffio d'aria viva e fresca penetrasse nell'accademia in cui pigramente vegetavano

pittura, scultura e architettura. Pochi decennî dovevano bastare a far comprendere quanto di falso racchiudesse anche quel « Vero » che allora pareva avere in sè qualche cosa come scrisse Condorcet) di « popolarmente divino ». Ma, allora come allora, quel « vento di primavera greco-romana », che passava sul mondo parve che davvero dovesse rinnovarlo; e le menti si aprivano con gli studî del Diritto Romano e

Fig. 356. Antonio Canova: Ercole e Lica — Roma, Galleria Corsini.

con le traduzioni dei classici, con gli scavi di Ercolano e di Pompei, con le esplorazioni in Grecia, in Mesopotamia, in Egitto che rimettevano in onore le antiche civiltà; e le anime si esaltavano nei teatri popolati di eroi leggendarî, nei Musei arricchiti di capolavori. Il volo delle aquile imperiali che rinnovando i trionfi delle aquile cesaree correvano fulminee « dall'Alpi alle Piramidi, dal Manzanarre al Reno », compiva il miracolo.

Fig. 357. Antonio Canova: Amore e Psiche. Parigi, Meldeos e Louvre.

Questo ideale di Bellezza nuova che le menti esaltate, spesso inconsciamente, dalla fantasmagoria politica di una storia ri-immaginata « ad usum Delphini », e che in Francia aveva suscitato piuttosto dei nobili tentativi che delle opere veramente grandi, trovò in Italia il suo magnifico esponente: Canova. Del Canova si può dire che fu il terzo scultore italiano il quale, per lunghi decennî, « rinnovasse » veramente, coll' incontrastato dominio della sua arte sovrana, la scultura: terzo in ordine di data — e anche di grandezza assoluta — dopo Michelangelo e dopo Bernini; ma come loro dèspota incontrastato, durante tutta la vita, della sua arte. Ed è curioso notare come l'analogia tra l'opera del Canova e l'opera di quei suoi grandi predecessori si spinga anche a ciò: che nè lui nè essi ebbero scolari che ne continuassero degnamente l'opera.

Antonio Canova (1757-1824) figlio di un tagliapietra di Possagno nell'Alto Veneto, nacque il 1° novembre del 1757. Suo padre morì giovanissimo; la madre si rimaritò; e il giovinetto Antonio rimase confidato alle cure del nonno — buon uomo, in fondo, ma i cui metodi di educazione erano troppo rozzamente severi. Antonio, dotato di una sensibilità squisita, si trovava così male in casa sua che più volte fu tentato di fuggire e perfino di uccidersi. A sette anni egli modellava di nascosto delle statuine di creta, che rivelavano già il suo precoce talento: e che egli confidava, perchè l'arcigno nonno non le vedesse, al suo vicino di casa — il senatore Falier — che aveva preso a proteggerlo.

Ma il Senatore doveva fare anche di più per lui. Comprendendo che le disposizioni del giovane per la scultura erano veramente eccezionali, egli lo fece venire a Venezia, e lo mise a scuola prima da un certo Toretti e poi dallo scultore Ferrari. Fu nella bottega di costui che il Canova lavorò a quella statua di San Giorgio che si trova adesso nel Palazzo ducale, su uno dei balconi che dànno sulla Riva degli Schiavoni. Grazie alla benevolenza del Senatore, egli ricevette ben presto la sua prima ordinazione: e fu un canestro di frutta per decorare la scala del Palazzo

Farsetti: ora quest'opera è al Museo Civico di Venezia. Ben presto egli cominciò a lavorare ad un'opera di scultura veramente importante: alle due statue cioè di Orfeo e di Euridice che sono ancora nel Palazzo Falier a Predazzi d'Asolo. Questo lavoro procurò tosto al Canova una certa fama, così che altre ordinazioni non si fecero attendere: il *Busto del doge Renier* (1776), l'*Esculapio* per la marchesa Spinola (1778) ed altre. Ma già egli cominciava allora a lavorare ad un'opera di grande lena: a quel gruppo di grandezza naturale: *Dedalo che pone le ali al figlio Icaro*, (fig. 353) il quale poi fu esposto, nel giorno dell'Ascensione, sulla Piazza di San Marco. In quest'opera, tutta compresa di profonda sensibilità, il giovane artista inizia quel contemperamento dello studio del classico con l'osservazione della natura che doveva esser poi una costante caratteristica della sua maniera.

Il successo di questo *Dedalo e Icaro* fu tale che gli permise di adunare un piccolo peculio: un centinaio di zecchini. Egli partì subito per Roma (1779). L'ambiente artistico e specialmente monumentale della meravigliosa città gli fece un'immensa impressione: con l'anima in tumulto, con la fantasia in fuoco, egli passava giorni intieri a visitare i Musei o a percorrere la severa desolata campagna, rotta da torri e da acquedotti. Quando si accorse che i danari stavano per finire, si ricordò che aveva lettere di presentazione per l'ambasciatore di Venezia: questi lo accolse amorevolmente e non soltanto gli aprì la sua casa, ma gli propose di fare un'opera di soggetto classico. Se quest'opera fosse piaciuta a una giuria d'artisti che egli avrebbe convocata, l'Ambasciatore s'impegnava ad ottenere per Canova una pensione triennale dalla Repubblica. Canova accettò: ma prima di mettersi al lavoro, fece un viaggio a Napoli, a Pompei e ad Ercolano dove proprio allora erano stati scoperti preziosi tesori d'arte greca; e poi andò per pochi giorni a Venezia a mettere in ordine i suoi affari. Di là egli spedì a Roma il suo *Dedalo e Icaro*; e nel 1781 tornò egli stesso nella Città eterna che doveva diventare la sua seconda e vera Patria. Il gruppo piacque tanto che senz'altro l'Ambasciatore gli fece ottenere una pensione di 300 ducati e gli diede il marmo perchè egli potesse accingersi all'opera che doveva decidere del suo avvenire.

Scelse per soggetto *Teseo sul Minotauro*: opera d'inspirazione puramente neoclassica; e che perciò si scosta notevolmente da ciò che l'artista aveva fatto fino allora. Fu verso quest'epoca che Canova ebbe il suo primo e unico romanzo d'amore: ma, quand'egli era già fidanzato con la figlia dell'incisore Volpato, venne a sapere che la giovane amava un allievo del padre. Canova cavallerescamente le rese la parola: e il Volpato, riconoscente, lo raccomandò così vivamente a monsignor Giorgi che questi commise al giovane artista l'esecuzione del *Monumento al Papa Clemente XIV* (fig. 355), da erigersi nella chiesa dei Santi Apostoli. Il monumento, finito nel 1787, ebbe un enorme successo: il Milizia — critico severo — scrisse allora queste parole: « gli artisti più intelligenti e galantuomini lo giudicano fra tutte le sculture moderne la più vicina all'antico; e perfino gli ex-gesuiti lodano e benedicono Papa Ganganelli di marmo, il quale sarà glorioso per questo monumento più che per la soppressione dei Gesuiti ».

L'entusiasmo destato da quest'opera decise il senatore Rezzonico a confidare a Canova l'esecuzione della tomba di suo zio il *Papa Clemente XIII* (fig. 354) che doveva trovar posto a San Pietro. Non è facile immaginare con quale ansia Canova

Fig. 358. Antonio Canova: La tomba degli Stuardi. Roma, Basilica di S. Pietro.

attendesse l'impressione che avrebbe fatto quest'opera, la quale veniva ad esser posta vicina a quelle di artisti celeberrimi nel maggior tempio della Cristianità: ma Canova aveva saputo con tanta efficacia nobilitare e quasi idealizzare la figura naturalmente volgare del Papa e darle un'attitudine di così profonda devozione e circondarla di altre figure simboliche così opportunamente scelte ed eseguite, che l'ammirazione per quest'opera fu universale e il nome di Canova divenne di colpo celebre, subito dopo che il monumento fu scoperto (1792). Fu lavorando senza interruzione a quest'opera, e con un certo scalpello di sua invenzione ch'egli si appoggiava sul petto, che Canova contrasse quella malattia di stomaco da cui non potè mai guarire e che fu causa della sua morte. Estenuato dalla fatica, volle andare a Possagno a rimettersi in salute: ma subito il Senato della Repubblica di Venezia gli ordinò l'esecuzione del *Monumento ad Angelo Emo*, l'ultimo grande Ammiraglio di San Marco. Tornato poco dopo a Roma, termina l'*Amore e Psiche distesa* (che egli riprodusse poi tre volte con delle variazioni insignificanti) e l'*Amore e Psiche in piedi* (fig. 357). I due gruppi — nel primo dei quali l'artista volle simboleggiare l'amore sensuale e nell'altro l'amore innocente — ebbero immenso successo: e gli allievi del maestro, il Tadolini specialmente, ne fecero innumerevoli repliche (1793). Dell'anno seguente è il gruppo *Venere e Adone*: il giovinetto parte per la caccia; e Venere, presa da un funesto presentimento, s'appoggia sulla sua spalla e gli accarezza il viso con malinconica tenerezza.

Il nome di Canova era già in questo tempo celebre; la grande Caterina invano invitava l'artista, facendogli grandi promesse, ad essere suo ospite in Russia. E tuttavia, critiche maligne lo assalivano: con insistenza, per esempio, si ripeteva che era indiscutibile la sua superiorità nel trattare soggetti nobili e graziosi, ma che egli sarebbe stato incapace di trattare degnamente un soggetto tragico. Fu allora che avendogli il duca Onorato Caetani commesso un grande gruppo statuario e lasciandogli la scelta del soggetto, Canova concepì (1795) ed eseguì *Ercole e Lica* (fig. 356): il massimo colossale gruppo che, acquistato poi dal banchiere Torlonia per il suo Palazzo [illegible] demolito, di Piazza Venezia, passò poi in proprietà dello Stato italiano.

L'invasione francese dello Stato pontificio sorprese Canova nel pieno della sua meravigliosa fecondità: lo spettacolo del « saccheggio legale » che Napoleone aveva ordinato, trasportando in Francia preziosi e innumerevoli tesori d'arte italiana, lo addolorò profondamente. Alla proclamazione della Repubblica romana, chiuse il suo studio di via S. Giacomo, e partì per Vienna: dove fu subito incaricato di un *Monumento funebre a Maria Cristina*, moglie del duca Alberto di Sassonia. Il « motivo » di questo monumento (e cioè una grande piramide che racchiude una tomba: l'angelo della morte prega sopra un leone accosciato: la Carità e la Generosità scortano alla tomba le ceneri della defunta) fu poi riprodotto con qualche variante dagli allievi del grande scultore, nel monumento che gli eressero nella chiesa dei Frari a Venezia. Tornato a Roma nel 1799 termina la *Statua colossale di Ferdinando IV* che si trova al museo di Napoli e la *Statuetta di Ebe*, per la contessa Teotochi Albrizzi, che si trova ora nel museo di Berlino: di questa leggiadrissima fra le sue composizioni, il maestro fece poi tre riproduzioni con leggere varianti: la bella Dea tiene con una mano l'anfora e con l'altra la coppa in cui verserà il nèttare; il suo piede leggero par che tocchi appena il suolo.

Il Papa Pio VII, tornato nel 1800 a Roma, gli fece grandi onori, e lo nominò Conservatore Generale delle Belle Arti: è di questi tempi il *Perseo con la testa di Medusa* e *i Pugilatori*. Chiamato a Parigi da Napoleone, Canova esita lungamente ma deve cedere alle insistenze dell'onnipotente Primo Console: tuttavia questo suo primo soggiorno a Parigi è molto breve. Tornato a Roma (1803) egli riprende a lavorare con una rapidità stupefacente: produce il *Palamede* (Villa Carlotta, Cadenabbia; il *Busto di Francesco II* Vienna, museo di Corte); il *Busto di Pio VII* (Campidoglio); il *Monumento a Giovanni Volpato* (chiesa dei SS. Apostoli a Roma); la *Maddalena pentita*: e finalmente quel *Napoleone eroicizzato*, che terminato nel 1811 fu mandato a Parigi, e di cui una copia in bronzo di minori dimensioni è nel cortile di Brera a Milano. Del 1808 è la famosa *Paolina Borghese*, del museo di Villa Borghese: e il ritratto di *Madama Letizia*, madre dell'Imperatore, che è ora in Inghilterra nella galleria di Chartsworth. Nel 1810, l'Imperatore lo richiama a Parigi per fare il *Busto di Maria Luisa*; nel 1811 torna a Roma e lavora alla *Danzatrice col dito sul mento*, alla *Danzatrice dai cembali*, e alla *Venere che esce dal bagno*. Nel 1815 Canova torna a Parigi, inviato dal Papa e dagli artisti italiani, per ottenere la restituzione delle opere d'arte che Napoleone aveva trafugate dall'Italia; ed ha la fortuna di poter restituire al suo paese la maggior parte dei capolavori esulati nel 1797. Nel 1817 egli finisce il *Gruppo delle Tre Grazie*, meravigliosa scultura in cui l'artista seppe esprimere tre diversi aspetti della grazia femminile; nel 1818 Francesco I d'Austria visita il suo studio e gli acquista il *Tesco che uccide il Centauro*. L'artista compie poi un altro dei suoi capolavori: *La tomba degli Stuardi* (fig. 358), che è a San Pietro: nei due angeli che vegliano sulla tomba il maestro raggiunse forse l'apice della sua delicata maniera.

In un viaggio fatto a Possagno, per realizzare il sogno di tutta la sua nobile vita, e cioè la fondazione nel suo villaggio natìo di un museo di stile classico ove raccogliere tutti i modelli delle sue opere, l'artista si ammala gravemente (1820). Torna a Roma, dove si rimette un poco in salute, ma per breve tempo: nel settembre 1822, sentendosi sempre più debole, si rimette in viaggio per Possagno. Ma

giunto a Venezia non può più proseguire: e la mattina del 13 ottobre 1822 muore serenamente in casa del suo amico Francesconi presso Piazza S. Marco. La sua salma ora riposa, secondo il suo desiderio, nel Tempio di Possagno, consacrato alle opere immortali del maestro.

Uomo di rara modestia, i contemporanei gli resero — lui vivente e appena morto — onori regali. Sul valore dell'opera sua non tutta la critica fu poi concorde; ma non è negabile, intanto, che la sua influenza sull'arte di tutta la prima metà del secolo XIX fu immensa: e che quel suo neo-classicismo, non già contaminato (come qualcuno disse) ma ingentilito e come « modernizzato » di grazia di dolcezza e di sentimento, fu una delle più singolari e notevoli attitudini che registri la storia dell'arte italiana.

Pochi — e in generale di scarso valore — sono stati gli scolari e continuatori del Canova; i quali non seppero vedere in lui se non un idolatra del classicismo e non ebbero di lui nè la grazia nè l'eleganza, e sopra tutto non seppero più nè penetrare nè imitare quel suo sapiente buon gusto con cui, pur avendo l'occhio alla maniera antica, sapeva contemperare l'imitazione dei modelli con l'osservazione diretta della natura. Fra questi tuttavia è da ricordare a parte Adamo Tadolini, nato nel 1788 a Bologna e morto a Roma nel 1868, il quale doveva essere il capo-stipite di una lunga discendenza di artisti.

Adamo Tadolini, venuto a Roma nel 1812, entrò subito nello studio di Canova; e col suo *Aiace morente* guadagnò la medaglia d'oro nel concorso che Canova stesso aveva bandito fra giovani artisti di tutta Italia. Professore all'Accademia di San Luca, la sua opera fu vasta, ma monotona; e la correttezza del suo stile non riesce a far dimenticare la gelida mediocrità della sua inspirazione. Le sue opere principali sono: *Venere e Marte*; *Teseo e Arianna*; la *Statua colossale di San Paolo* che è al museo Borghese; il *San Francesco di Sales* che è a San Pietro; e il *Re David* (monumento della Concezione in Piazza di Spagna, a Roma). Altro buon allievo di Canova fu *Rinaldo Rinaldi*, da Padova (1793-1873), autore di varî gruppi mitologici, del *San Stefano* e del *Gregorio XVI* che sono a San Paolo e del monumento sepolcrale al *Cardinale Consalvi* nella chiesa di San Marcello. Anche furono scolari diretti di Canova *Democrito Gandolfi* che collaborò col maestro nell'esecuzione dei leoni nel monumento a Papa Rezzonico; *Angelo Branchi* e *Carlo Aureli*.

Fra gli scultori del periodo e dello stile neo-classico sono poi da ricordare, a Roma, Pietro Tenerani (1789-1869) e Carlo Fuselli (1780-1853), fedeli continuatori piuttosto della scuola di Thorwaldsen che di quella di Canova; a Milano, Giuseppe Franchi (1730-1806), Angelo Pizzi (1760-1807), Camillo Pacetti (1759-1826), Pompeo Marchesi (1789-1858), Benedetto Cacciatori (1794-1827); ed altri come G. B. Comolli, Gaetano Monti, Abbondio Sangiorgio e Francesco Somaini; a Firenze, Innocenzo Spinazzi, nato nel 1798, Francesco Carradori (1741-1824), Stefano Ricci (1767-1837); a Napoli, Angelo Solari (1755-1846). Altri scultori italiani di quest'epoca sono Tito Angelini (1809-78), Tommaso Solari (1820-89), Giosuè Meli (1807-83), Pietro Galli (1804-77), Giorgio Peci (1820-93), Francesco Laboureur (1767-1831), Massimo Laboureur (1795-1861), Vincenzo Gaiassi (1801-61), Vincenzo Luccardi (1808-76), Luigi Bienaimé (1795-1878), Ignazio Giacometti (1819-83), S. Revelli (1816-59), C. Ghelli (1815-90), G. Gagino (1791-1867), F. Gnaccarini (1804-75).

**Gruppi romani.** — Assai più che nell'epoca immediatamente precedente, fu verso la metà del secolo XVIII che Roma cominciò ad esercitare un fàscino straordinario non soltanto sui pittori italiani, ma sui pittori di tutto il mondo. Avvenne anzi in quel tempo, com'è già detto nei Capitoli precedenti, che qualche artista straniero come il Mengs, l'Overbeck e il Cornelius diventassero quasi dei capi-

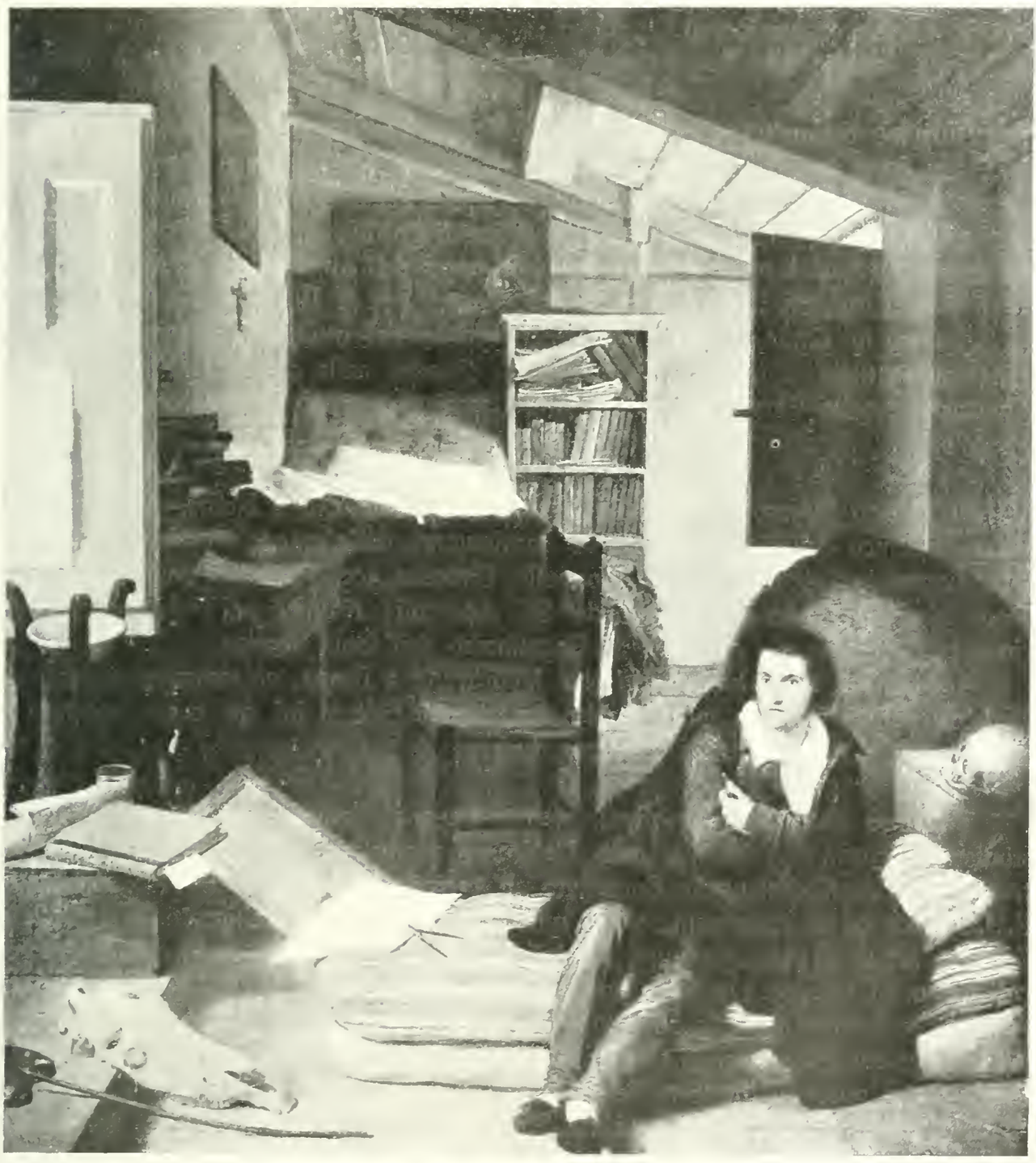


Fig. 359. Tommaso Minardi: Autoritratto — Firenze, Galleria degli Uffizi.

scuola del classicismo nella pittura italiana: così che quando quell'altro (e assai meno puro) classicismo francese che prendeva le mosse e l'inspirazione specialmente dal David cominciò a diffondersi e ad esercitare la sua influenza in Italia, gli artisti italiani pencolarono incerti fra due diversi classicismi: quello che s'inspirava direttamente e sinceramente ai capolavori e ai grandi monumenti dell'antichità, e quello che derivava piuttosto da quella retorica contaminazione dell'antico di cui erano banditori e modelli gli artisti francesi della Rivoluzione e dell'Impero. La quale strana condizione di cose contribuì tanto più a togliere ai pittori italiani di quell'epoca ogni singolare e individuale vigore, in quanto che l'Italia non ebbe la ventura di produrre in quel tempo nessun artista il quale avesse una sua propria e geniale originalità.

Fra i seguaci del Mengs vanno specialmente ricordati l'Errante ed il Manno.

Giuseppe Errante (1760-1821), nato a Trapani, morto a Roma, dimorò a Milano dal Bossi suo amico; nel 1810 fu chiamato da Milano, dove aveva emigrato, già da molti anni, per ragioni politiche, a Napoli, per aprire liberamente una scuola di pittura. Ma egli non aveva intenzione di mutare cielo; si disse infermo e mandò un saggio dei suoi lavori per i quali, su proposta dell'Angelini, gli fu assegnato dal re di Napoli un premio di 1000 ducati. Venne poi a Roma, dove fu sepolto in S. Salvatore in Onda. L'abate Cancellieri scrisse dei molti suoi quadri: *Affresco*, nella chiesa della Morte di Civitavecchia; *Quadri*, nella chiesa di S. Vincenzo e Anastasio e nelle Pinacoteca di Trapani. Lasciò due opuscoli sulla teoria e pratica dei colori.

Francesco Manno 1754-1831, nato a Palermo morto a Roma, fu allievo del Batoni e amico dell'Errante, come lui continuatore della grande arte decorativa passata. Lavorò a Napoli, Messina, Monreale, Siracusa, ecc. Tra i suoi quadri a Roma: *Deposizione di Croce*, nella chiesa dei SS. Apostoli: *Freschi*, nel Palazzo del Quirinale; *Il martirio del Santo*, a S. Bartolomeo dell'Isola tiberina.

Ancora, nel ciclo degli artisti che lavoravano a Roma, va ricordato a parte il Minardi, perchè sebbene ancora molto rudimentale, v'è in lui un certo accenno a qualche nuova e più artistica tendenza d'arte.

Tommaso Minardi (1787-1871), nato a Faenza e morto a Roma. Dopo aver studiato in patria con Zacchi, andò a Roma a perfezionarsi nello studio dei Quattrocentisti e di Michelangelo. Succeduto all'Agricola nel 1857, resse l'Accademia di S. Luca per quasi trent'anni, e fu maestro amatissimo, intelligente e metodico. Sebbene artista di poca genialità, fu abilissimo disegnatore, per molti anni collaborò coll'incisore Giuseppe Longhi e preparò per lui rilievi e contorni.

Si conservano al Vaticano i suoi disegni tratti dal *Giudizio universale* di Michelangelo, che gli costarono 12 anni di fatica. Fu molto stimato dal Canova che gli fece avere il posto di direttore delle Belle Arti a Perugia.

Fondò pure una scuola in piazza Santi Apostoli dove furono istruiti dei valenti artisti come il Fracassini, il Consoni, il Gagliardi e il Grandi. Il suo insegnamento, era [illegible] di quello dei vecchi accademici, sebbene ancora pedantesco e avverso

ad ogni geniale iniziativa: pur tuttavia si può dire che egli sia stato il primo dei moderni a ritener necessario per un pittore lo studio dell'anatomia. Si hanno di lui: *400 disegni della Sacra Famiglia*, a S. Luca; la *Propagazione della fede*, al Quirinale: la *Cena di Emmaus* e molti disegni, alla Pinacoteca di Faenza; il *Cuore di Gesù*, nel duomo di Spoleto, agli Uffizî esiste il suo *Autoritratto* (fig. 359).

Oltre a quadri biblici il Minardi trattò scene romantiche: *La difesa di Barletta* e *Conte Ugolino*, ma l'anima sua procedeva a fatica su cotesti sentieri, avvinta come era ad un'intenzione troppo gretta dell'arte accademica.

Bisogna anche ricordare due artisti romani che furono fedeli discepoli di quella scuola dei *Puristi* o *Nazzareni*, che voleva ritornare ai sentimenti semplici e sinceri in opposizione all'accademismo trionfante: scuola, tuttavia, che non men dell'altra ripudiava lo studio diretto della natura in quanto che finiva ad interpretare servilmente, se non proprio a copiare, i vecchi maestri. Dichiaravano costoro che per giungere alla perfezione dell'arte, bisognava risalire a Giotto, all'Angelico, al Dürer, e riprodurne fedelmente lo stile: così che ottenevano nient'altro che « forme stilizzate », e — contrariamente alle loro aspirazioni — prive di ogni freschezza e di ogni ingenuità.

Fig. 360. L. Seitz: La Confessione della Regina di Boemia. Chiesa dell'Anima — Roma.

I campioni di questo *Purismo*, detti anche *Nazzareni* per il loro idealismo mistico e il loro modo di portare i capelli alla *nazzarena* e anche perchè conducevano una vita austera e quasi monacale nel convento di Sant'Isidoro, a Roma, furono i tedeschi Overbeck e Cornelius (v. Capitoli precedenti); ma ebbero pure dei discepoli e seguaci in Italia (il Sanguinetti, il Gamba, il Vannutelli, il Mongeri). Ma i due più noti furono il Bianchini e i due Seitz.

Antonio Bianchini (1803-1884), romano, scolaro di Overbeck, pubblicò: « Del purismo delle arti », lodato da Minardi, Overbeck e Tenerani. Fece dei *restauri delle carte geografiche* del Vaticano, *restauri delle pitture quattrocentesche* nei sotterranei di S. Scolastica a Subiaco e *restauri delle pitture* nel duomo d'Orvieto. Egli tradusse pure dal greco le orazioni di alcuni padri della Chiesa.

Lodovico Seitz (1844-1908), nato a Roma morto ad Albano, di famiglia tedesca

trasmigrata a Roma. Il padre Alessandro, allievo del Cornelius, apparteneva al cenacolo dei Nazzareni e dipingeva nelle chiese romane e a palazzo Torlonia. Il figlio Ludovico, seguendo la scuola paterna, tenne per modelli insuperabili le pitture del Dürer e dei nostri quattrocentisti. Il suo primo quadro eseguito a vent'anni, *La Madonna con gli Angeli musicanti*, che si trova alla Pinacoteca di Zagabria, pare l'opera di un pittore nordico del principio del 500, sceso in Italia a render meno duro quel troppo duro disegno. Altre opere sono: un grandioso *Ciclo di pitture sacre*, nella Cattedrale di Jakovar, la *Visita di S. Tommaso a S. Bonaventura* (chiesa di Aracoeli), la *Storia di S. Giovanni Nepomuceno* (Santa Maria dell'Anima a Roma), e cioè: 3 affreschi rappresentanti: 1) la *Confessione della Regina di Boemia* (fig. 360 : 2) l'*Incontro col Re*; 3) *La sua precipitosa caduta entro la Moldava*.

Fra il 1880 e il 1888 eseguì gli *affreschi per la Cattedrale di Treviso* nei quali, introduce elementi realistici che corrompono quella bellezza ideale sebbene fittizia e convenzionale, che formava il maggior pregio della sua pittura: e poi *Decorazione della Galleria dei Candelabri* in Vaticano e *Restauri delle pitture del Pinturicchio* (appart. Borgia). Dal 1892 al 1902, nella cappella del coro del Santuario di Loreto, per incarico dei cattolici tedeschi e della corte di Baviera, attese ad un grande affresco: *Storia della Vergine*, nel quale esagera la sua maniera pseudo-gotica, riuscendo a dare l'impressione di immense miniature che fossero tolte, ingrandendole, da qualche vecchio codice.

Quel gruppo di « pittori romani » — non perchè tutti fossero romani di nascita, ma perchè lavorarono a Roma la più gran parte della loro vita — i quali ebbero nome di « Scuola di San Luca » — l'insigne Accademia artistica di Roma — ebbero come capiscuola due artisti che, ai tempi loro, ebbero grande fama: il Camuccini e il Landi. Questo nome di « Scuola di San Luca » va piuttosto inteso — a dire il vero — come una qualificazione « topografica », che indica il luogo a cui questi facevan capo, che non come una speciale indicazione di tendenze artistiche le quali, purtroppo, non c'erano. Furono — chi più chi meno — dei buoni pittori i quali cercarono di contemperare l'osservazione della natura col sentimento dei diversi classicismi — da quello ellenico a quello del Rinascimento — di cui avean pieni gli occhi e il cuore: ma la loro opera — adesso che ci son passati su tanti anni — appare nel suo complesso fredda scialba e insignificante.

**Scuola di San Luca.** — Vincenzo Camuccini (1771-1844), nato e morto a Roma, figlio di un mercante di carbone genovese, apprese la pittura da Domenico Corvi; e si esercitò lungamente, come si usava allora, a copiare Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, senza però migliorare il suo colorito pesante e tetro.

Nel 1795 disegnò i cartoni di due grandi composizioni di storia romana: *La morte di Cesare* e *Virginia*. Assistito dai consigli dell'archeologo E. Q. Visconti, divenutogli amico, ricopiò nel « Cesare pugnalato » la statua di Pompeo di Palazzo Spada. L'opera sollevò un grande entusiasmo; ed il principe M. A. Colonna incaricò allora l'artista di dipingere nella sua villa una scena della *Giovinezza di Paride*.

Nel 1803 al ritorno di Pio VII fu nominato direttore della scuola del mosaico ed ebbe molti incarichi per S. Pietro. Fu chiamato anche da Napoleone a Monaco e a Parigi per discutere con lui le nuove decorazioni pittoriche del Quirinale.

Nel 1808 fu proclamato « Principe » dell'Accademia di San Luca, della quale era membro dal 1802, e d'allora in poi per circa mezzo secolo regnò supremo sul gusto artistico di Roma.

Pio VII lo fece ispettore generale delle pinacoteche. Si mise il Camuccini, con zelo soverchio, ad eseguire sui quadri antichi dei restauri poco prudenti; ma la

Fig. 361. V. Camuccini: Autoritratto.

sua fama non ne fu sminuita. Non passava principe o gran signore da Roma che non visitasse il suo studio e gli chiedesse di posare davanti a lui. Fece dei buoni ritratti ed ebbe lodi ed onori dai maggiori artisti francesi come il David e il Gerard. Però di tante opere, vantate allora come dei capolavori, se se ne tolgono i ritratti, non resta oggi quasi nulla di vivo. Oltre alle opere citate ricorderemo: l'*Autoritratto* (barone Emilio Camuccini, Roma) esposto alla mostra del ritratto a Firenze 1911 (fig. 361). *Tolomeo Filadelfo* e *Carlo Magno*, Reggia di Napoli; *Presentazione di*

*Cristo*, S. Giov. in Canale, Piacenza: *S. Gregorio* e *S. Agostino*, chiesa S. Nicolò, Catania; *S. Tommaso*, Studio del mosaico Vaticano; *Conversione di S. Paolo*, San Paolo; *Psiche*, per Don Giovanni Torlonia.

Gaspare Landi (1756-1830), piacentino, conosceva poco il disegno ed ebbe

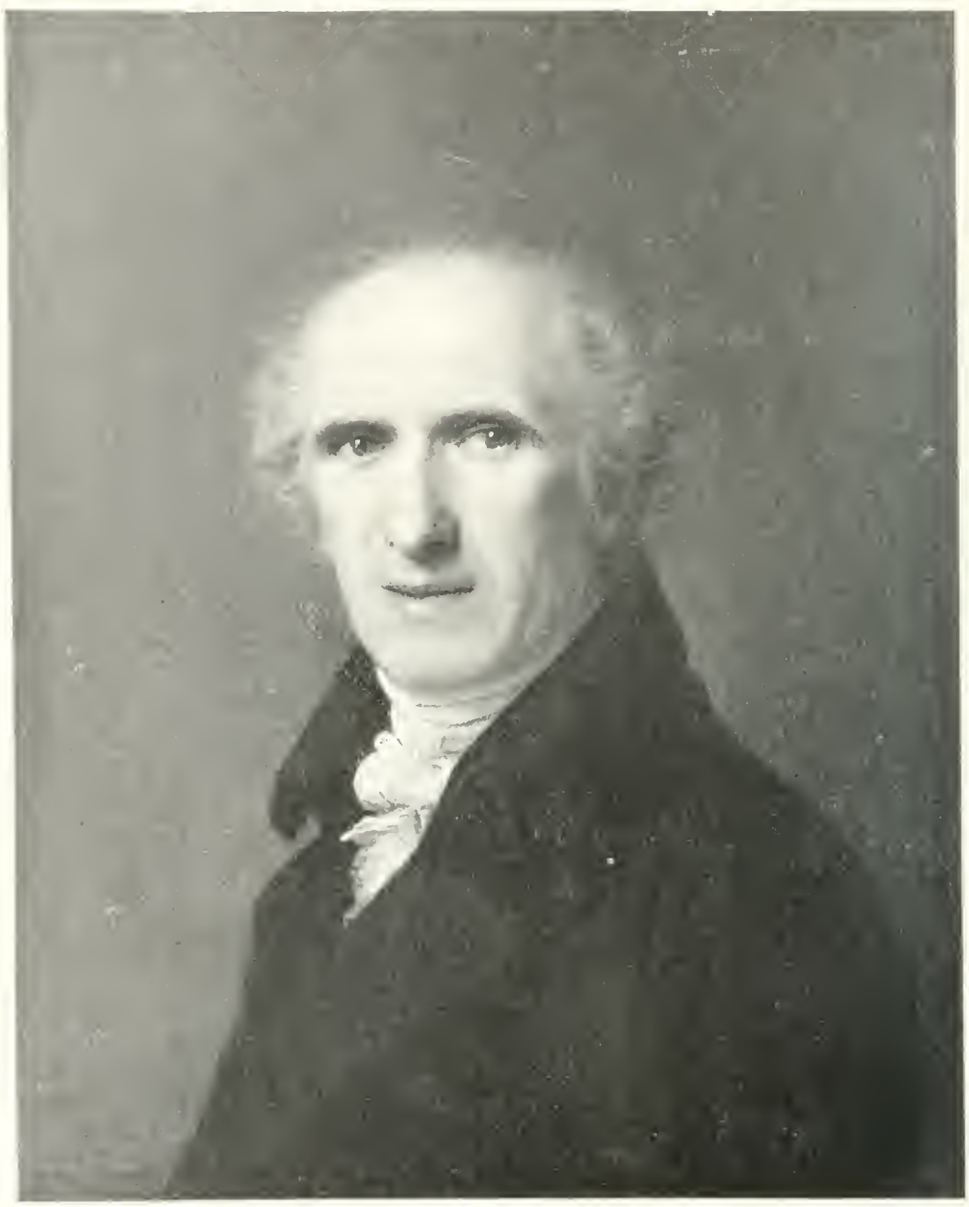


Fig. 362. G. Landi: Ritratto del Canova — Roma, Galleria Borghese. (Fot. Anderson).

color vago, floscio, manierato e tinte monotone. Così lo giudica l'Hayez; tuttavia fu celebrato dal Goethe, dal Winckelmann, da Schlegel e dal Giordani, ed ebbe il suo momento di fama come restauratore del classicismo in pittura a Roma ed il Pindemonte arrivò al punto di proclamare che il suo pennello valeva la cetra di Omero! Preferì i soggetti mitologici e storici. Le sue opere migliori sono: *La Deposizione di Maria al sepolcro* e *Gli Apostoli innanzi al sepolcro vuoto*, Duomo di Piacenza. Nel 1812 fu nominato professore e poi « Principe » di S. Luca. Altre

opere sue: *La Concezione*, chiesa di S. Francesco di Paola, Napoli; *Gesù al Calvario*, chiesa di S. Giovanni, Piacenza; *Partenza di Maria Stuart da Parigi*, descritto in 176 terzine da Marzusi; *Le tre Marie*, Gall. A. M., Firenze; *Ettore e Paride*, e *Diomede ed Ulisse*, Pin. di Parma, *Canova*, Galleria Borghese, Roma (fig. 362) ecc.

Tuttavia, le prime manifestazioni del neo-classicismo serbavano ancora in questi artisti un sottile profumo settecentesco, un po' di grazia e di eleganza che ben presto scomparirono, sotto la tirannìa dei professori di S. Luca, per lasciare il posto all'uggioso accademismo che fu più assoluto e più nefasto a Roma che altrove. Fra i suoi rappresentanti sono da ricordare i seguenti:

Fig. 363. F. Coghetti: L'Assunta — Fabbric. di Calcinate. (Fot. Taramelli).

Filippo Agricola, (1776-1857), nato a Urbino, morto a Roma, direttore dell'Accademia nel 1843. Fu emulo del Camuccini; ma di questo meno fortunato per volger di tempi meno propizî. Dipinse dei quadri religiosi e mitologici e dei ritratti tra i quali uno buono di *Costanza Monti-Perticari* (ora alla Galleria d'Arte Moderna a Roma) che gli fruttò una canzone ed un sonetto del Monti, padre di Costanza; *I quattro grandi poeti italiani*, con le loro donne; *L'Assunta*, nel chiostro di San Paolo; *Il Tasso a Sant'Onofrio*, che non ebbe successo nemmeno allora. Qualcuno fece questa bizzarra osservazione: che il ritratto, che dell'Agricola fece Carlo Vernet, e che si ammira alla « Corsini », mostra quant'era bello questo mediocre pittore!

Francesco Coghetti (1804-1875), nato a Bergamo, morto a Roma. Scolaro del Diotti, ebbe buon ingegno pittorico e bravura di disegno, un colorito più chiaro e più gaio, senza ombre tetre, senza livide sottoposizioni, ma duro, insipido e pesante. Nominato professore a S. Luca nel 1871, morì poco dopo, professore di disegno, della scuola Vittoria Colonna, in posizione poco onorifica. Sue opere principali: *Il ratto di S. Paolo al cielo*, basilica di S. Paolo; *Il battesimo dei SS. Processo e Martiniano*, S. Carlo ai Catinari; *Affreschi*, nel palazzo Torlonia e nel duomo di Savona; *Gloria di S. Alessandro*, duomo di Bergamo; *San Stefano protomartire*, chiesa di S. Paolo; i *Sipari dei teatri di Spoleto e di Rimini*, l'*Assunta* di Calcinate (fig. 363), ecc.

Alessandro Capalti (1817-1868), nato a Roma, ritrattista: *Principessa Guendalina Borghese nata Talbot*, *Famiglia Rolland*, *Donna*, *Anna Cesarini*, *Pittore Minardi*, *Incisore Mercuri*; *Architetto Sarti* e *Autoritratto* Accademia di S. Luca; Affreschi di soggetti mitologici nel Casino di Villa Torlonia a Porta Pia; *Circoncisione*, chiesa del Gesù, Roma.

Giovanni Silvagni (1790-1853), romano. Nel 1835 Gregorio XVI gli ordinò una copia della *Flagellazione di S. Andrea* del Domenichino per il museo Lateranense. Altri lavori: *Oreste e Pilade*, *Belisario*, *Morte di Tarquinio Prisco*, *La donna ebrea*, *I galilei*; *Resurrezione di Lazzaro*, chiesa del Purgatorio, Subiaco; *Santa Sabina*, chiesa di S. Sabina, Roma; *Edipo cieco*, pinacoteca di Parma.

Ferdinando Cavalleri (1794-1865), professore all'Accademia di Torino e pittore di Corte, amico e coetaneo di Hayez, si stabilì a Roma nel 1845 e diventò professore primario a S. Luca.

Egli è uno di coloro che tentarono, una nuova tecnica, una specie d'encausto, della quale è lasciato qualche efficace frammento nei ritratti in Arcadia a Roma, per esempio: *Ritratto della poetessa Roero Saluzzo*, Arcadia. Altre opere sue, per Carlo Alberto: *Amedeo III di Savoia che giura la lega di Terra Santa*; *Beato Valfrè e la Vergine*, S. Filippo Neri, Torino; *Papa Gregorio*, Camera della Tribuna, Torino: *Riconciliazione dell'Imperatore con Gregorio VII*, *Principe Eugenio a Peterwaradino*, *Un contadino dei dintorni di Roma*, Sala delle Battaglie, Torino.

Filippo Biagioli (1800-1878), marchigiano. Dipinse grandi *affreschi* alla Trinità dei Pellegrini e nel palazzo Torlonia.

Casimiro Brugnone de Rossi (1818-1876), nato a Ivrea, morto a Roma, valente pittore. *Resurrezione di Cristo* con angelo sfolgorante; *S. Paolo che brucia i libri d'Efeso*, chiesa di S. Paolo; *S. Tommaso di Villanova*, S. Maria del Popolo; *Giobbe*, *Carlo Goldoni*, *Dama pompeiana*, Galleria d'Arte Moderna, Firenze; *Pio V*, chiesa di Sant'Antonio, Anzio.

Filippo Balbi (1806-1890), nato a Napoli, morto a Alatri, fu educato all'arte da Costanzo Angelini. Vi sono lavori suoi alla Certosa di Grenoble, a Trisulti, Collepardo, Guarino, Casamari, Ceprano, Alatri, a S. Onofrio. Ai SS. Giovanni e Paolo: *La vestale sepolta viva*. Ma l'opera sua migliore è una Cappella nella Vigna dei Certosini, fuori Porta Maggiore.

Alfonso Chierici (1816-1873), nato a Reggio Emilia, accademico di S. Luca, fece: *Il Sipario del Teatro di Reggio* (fig. 364); *S. Biagio in prigione*, *Marc'Antonio Colonna davanti a Pio V*, *Madonna e Santi*, Beata Vergine della Ghiara; *Profanatori del Tempio*, Belle Arti di Reggio. Quest' ultimo è considerato come il suo capolavoro.

Tommaso de Vivo (1790-1884), di Napoli, allievo del Camuccini. Le sue opere più conosciute e lodate furono: *Ratto delle spose veneziane*, esposto a Napoli 1851;

*Beatrice Cenci in prigione e Guido Reni che ne fa il ritratto*. Altre opere sue si trovano nella chiesa di S. Francesco di Paola a Napoli e di S. Salvatore a Terracina; *Testa di donna*, Galleria d'Arte Moderna, Roma; *L'entrata degli Aragonesi*, a Capodimonte.

Natale Carta (1790-1884), nato a Messina, allievo del Camuccini. Per Alessandro Torlonia frescò la sala del Palazzo di Piazza Venezia ora demolito; la *Sala delle donne illustri* e le *Tre Grazie* per la Villa Torlonia. Dipinse: *Il riconoscimento di Oreste; Edoardo di Savoia*, per incarico della regina ved. Maria Cristina; *La*

Fig. 364. A. Chierici: Il Sipario del Teatro di Reggio Emilia.

*Vergine appare a Ratisbona*, nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte e il *Ritratto di Francesco II*.

Altri artisti minori appartenenti a questo gruppo romano dei neo-classici sono Luigi Rubbio, Paolo Bozzini, Luigi Fioroni, Eugenio Agnemi (1819-1889) che decorò per incarico di Pio IX la sala del trono al Quirinale e i palazzi Rocca e Solari a Genova; Annibale Angelini (1812-1886) che molto lavorò nei Palazzi reali di Genova, di Torino e di Roma e restaurò le pitture di Michelangelo nella Cappella Paolina; Vincenzo Pasqualoni (1819-1880) che dipinse a fresco l'abside di San Nicola in Carcere a Roma.

**Gruppi lombardi.** — L'Accademia di Belle Arti che fu fondata nel 1776 nel già Collegio dei Gesuiti a Brera e col nome di « Accademia di Brera » doveva

Fig. 365. G. Traballesi: Soggetto mitologico.

avere (ed ha ancora) tanta prosperità; diede all'arte quel fervido soffio di vita nuova che la vecchia « Ambrosiana » fondata dal Cardinale Borromeo era ormai diventata assolutamente incapace di infondere. O come maestri o come scolari tutti gli artisti che ebbero qualche nome dal tempo in cui l'Accademia di Brera sorse, si affermarono in essa e per essa: la sua fondazione fu animosamente curata dal conte di Firmian, amministratore generale della Lombardia per conto dell' Imperatrice Maria Teresa.

Fu appunto il conte di Firmian che verso il 1770 chiamò a Milano il Traballesi, il quale doveva essere il precursore di quella che è nota nella storia dell'arte col nome di « Scuola di Brera ».

Giuliano Traballesi (1727-1812), nato a Firenze, morto a Milano, figlio di un legnaiuolo. Studiò dapprima col Conti, discepolo del Maratta; ma poi andò a studiare seriamente il Correggio a Parma. Nelle sue opere si manifesta già un desiderio di classica eleganza; l'opera sua prima: *Furio Camillo che libera Roma dai Galli Senoni*, su sfondo di costruzioni romane, serba qualche ricordo del Maratta e del Batoni. Egli vinse con quest'opera il concorso accademico nel 1764.

Di ritorno in Toscana dipinse varie cose per sette anni. Chiamato a Milano, fece quattro quadri ad olio, nel Palazzo Reale, d' ispirazione simbolica. Ma trattava specialmente l'affresco con molta bravura e molti lavori di affreschi eseguì nei palazzi milanesi. Nel palazzo Serbelloni fece: *Giunone che induce Eolo a liberare i venti*; in casa Negroni Prato eseguì bellissimi dipinti a chiaroscuro, di efficace rilievo. Altre

sue opere sono: *L'Aurora che fuga la Notte* (Brera); *Il trionfo d'Igea* (Palazzo Arciducale); *Amore che riceve Psiche* portata sulle ali di Zeffiro, allegorie dell'*Ingenuità*, della *Fermezza*, del *Pudore*, della *Fecondità* (fig. 365). L'abate Parini tracciò l'argomento di molti degli affreschi del Traballesi: ed essi indicano infatti che v'erano tra il poeta ed il pittore delle singolari affinità intellettuali. In tutte le sue opere è notevole uno strano contrasto d'audacia e di timidità nel disegno; a cui mal rimedia il colorito vivo e brillante. Sono anche notevoli: *Tre Grazie*, in casa Todani; *Scene classiche* in finti bassorilievi in casa Fontana ora Silvestri. Su queste opere del Traballesi l'Appiani si foggia; e la nuova arte dell'800 tenta i primi passi.

Pompeo Batoni (1708-1787), nato a Lucca. Ebbe i primi elementi della pittura in patria dal Lombardi. Andato da giovane a Roma, non frequentò scuole ma copiò indefessamente Raffaello e gli antichi. Miniò per qualche tempo; e la diligenza del miniatore trasferì poi alle sue maggiori pitture. Ebbe sempre nelle sue composizioni un vivo senso di poesia: molto lodati sono i suoi ritratti. *La caduta di Simon Mago*, a S. M. degli Angeli, è considerata come suo capolavoro. Altre opere sono: *Una tavola*, dipinta in chiesa di S. Gregorio; *L'Annunciazione*, a S. Maria Maggiore; *S. Celso e Giuliano*, nella chiesa del Gesù; *Ercole fra la Virtù e la Voluttà*, nella Galleria di Torino. Fra i ritratti suoi i migliori sono: *Benedetto XIV*, *Clemente XIII*, *Pio VI*. Ma il vero capo-scuola della Scuola Lombarda è l'Appiani.

Appiani Andrea (1754-1817), nacque a Milano da famiglia originaria di Bosisio. Suo primo maestro fu Carlo Maria de Giudici e per diversi anni lavorò nel suo studio di protostatuario del Duomo. Nel 1778-1779, essendo in grandi ristrettezze finanziarie, andò a Firenze ed eseguì con il Chelli varie decorazioni teatrali. In un

Fig. 366. A. Appiani: Il Parnasso — Villa Reale di Monza.

suo quadro per la cattedrale di Arona *La natività di Gesù* egli è ancora tenacemente barocco; ma dopo l'84 diventa recisamente neo-classico nell'ispirazione del soggetto. Nella sua esecuzione però si ritrova sempre qualche traccia delle sue simpatie per il Correggio e per il Luino.

La *Storia di Amore e Psiche*, nella rotonda della Villa Reale di Monza (1789) gli meritò il soprannome correggesco di « Pittore delle Grazie ». Oggi gustiamo più degli affreschi i suoi quadri e bozzetti nei quali la pittura è meno cruda; per esempio: *Venere e Amore* (conte Sommariva); *La toletta di Giunone* (Galleria Tosio di Brescia); *Ercole che consegna Deianira al Centauro* (avv. Albasini Scrosati). Dal 1792 al 1795 lavora agli affreschi della *Cupola di S. Maria sopra S. Celso*; degne di nota in questi affreschi sono le figure degli *Evangelisti*, e dei *Padri della Chiesa* fra bellissimi angeli. Membro del corpo legislativo della Repubblica Cisalpina, viene nominato da Napoleone pittore di corte. Fra le decorazioni da lui eseguite nel Palazzo Reale di Milano primeggia il gran soffitto della sala del trono con *Napoleone in sembianza di Giove* che signoreggia la Terra; e sulle pareti *Le quattro Virtù Cardinali*. Altre opere sono: *Napoleone che getta un ponte sul Danubio*, a Versailles; *Napoleone fra la Vittoria e la Pace*, a Pietroburgo. Questi dipinti dell'Appiani non aggiunsero però molto alla fama dell'arte italiana all'estero; perchè il suo ingegno, tutto grazia e morbidezza, male si adattava ad esprimere i fasti napoleonici e in generale i soggetti eroici. Il quadro *Apollo con le 9 Muse sul Parnasso* (fig. 366) (Villa Reale di Monza, 1811), nel quale l'imitazione degli antichi si fonde con quella di Raffaello, chiude la serie dei suoi grandi affreschi. I suoi ritratti sono ammirevoli di signorilità ed eleganza: *Marchesa Porro Lambertenghi-Serbelloni*, *Marianna Waldestein* (Accademia di S. Luca); *Canova* (Museo industriale milanese); *Bodoni* (Parma); *Monti* (Nazionale di Roma); *Foscolo* (Brera); *Napoleone*, ecc. Non ostante i suoi molti lavori e la bella fama acquistatasi, l'Appiani morì nella più squallida miseria. Thorwaldsen gli eresse un monumento nel palazzo delle Belle Arti di Milano.

Bossi Giuseppe (1777-1815), nato a Busto Arsizio. Scolaro del Traballesi e dell'Appiani all'Accademia. Mente vasta e complessa, ebbe una parte preponderante nel risveglio artistico e letterario di Milano all'epoca napoleonica. Fu molto apprezzato ed amato fra gli artisti e gli scienziati per la sua mente vivace ed equilibrata, il suo valore artistico indiscutibile ed il suo carattere leale e sincero. Grande amico del Canova, nel 1795 andò a Roma, allora satura di neo-classicismo, e seguì la corrente, uniformandosi al gusto dell'epoca; però il suo accademismo, come pure quello dell'Appiani, temperato dalla loro comune ammirazione per i grandi artisti del Rinascimento, non fu mai così gelido come quello del Camuccini e del Landi.

Il Bossi, sebbene abbia molto lavorato, lasciò poche opere importanti, fra le quali la copia del *Cenacolo di Leonardo da Vinci* (Castello Sforzesco). Accompagnò questa sua opera pittorica con un lavoro letterario di critica e di osservazioni sulle opere di Leonardo, nel quale si palesa miglior scrittore d'arte che pittore. *Gli onori funebri resi a Temistocle* (Brera) è un quadro che troppo difetta di colorito e di calore. Molto superiore è il suo *Autoritratto* (Brera). Ultima sua produzione fu una *Pietà*, cartone a chiaroscuro, d'ispirazione michelangiolesca, molto efficace nell'esecuzione.

Nominato nel 1801 segretario dell'Accademia ebbe il vero talento del raccoglitore; a lui si deve, insieme all'Appiani, il tesoro magnifico delle antiche pitture che fu il prezioso nucleo della Galleria di Brera.

Pelagio Palagi (1777-1860), di Bologna. Educato a Roma, ebbe un ingegno prevalentemente prospettico e scenografico. V'è in lui qualche idea o tendenza nuova: ma le sue opere sono troppo artificiose nella ricerca dell'effetto, e forzate nei colori. Il suo *Giove nell'Olimpo* del Palazzo Reale di Milano, dove si era stabilito nel 1818, fece gran rumore, ma non è certo superiore alle altre composizioni dell'epoca. Nel

Fig. 367. P. Palagi: Gustavo Adolfo re di Svezia.

1834, chiamato a Torino da Re Carlo Alberto, ebbe a dirigere la scuola di disegno ornamentale dell'Albertina e fu preposto alla decorazione dei palazzi reali. E' lodato per i ritratti che si conservano in molte case di signori milanesi. Notevole l'opera: *Gustavo Adolfo re di Svezia* (fig. 367).

Fra gli scolari del Palagi a Milano va particolarmente ricordato:

Carlo Bellosio, nato a Milano (1801), morto a Bellagio (1849), seguì nel 1834 il maestro a Torino per aiutarlo nella decorazione dei castelli reali di Racconigi e Stupinigi, del Palazzo Reale di Torino, della villa Pollengo. *Un episodio del Diluvio*, suo capolavoro (1841, Racconigi), è proprietà del Re. Nel 1845 si spinse in Russia ad eseguire studî dal vero per il *Passaggio della Beresina*, rimasto incompiuto. A Brera vi sono due opere sue: *Carlo d'Angiò*, e il *Cadavere di re Manfredi*.

Fig. 368. V. Sala: Paolo e Francesca (disegno).

Fig. 369. G. Diotti: Giuramento di Pontida — Milano, R. Pinacoteca di Brera.
(Fot. Montabone).

Altri scolari del Palagi sono:

Vitale Sala, nato a Germino Lombardo (1803, morto a Milano (1835). Lavorò nel Duomo di Vigevano, nella Cattedrale di Novara, nei castelli di Racconigi

Fig. 370. G. B. Borghesi: Maria Luisa — Galleria di Parma. (Fot. Alinari).

e Stupinigi. Di lui vi sono a Brera: *I funerali di Patroclo*, e *Paolo e Francesca*, l'opera sua migliore (fig. 368).

Giuseppe Diotti (1779-1846), nato a Casalmaggiore, morto a Bergamo, dove aveva fondato una nuova importante scuola d'arte. Opere sue notevoli: *Conte Ugolino* (Pinacoteca di Brescia); *Condanna di Antigone*, *Benedizione di Giacobbe* (Gallerie

Lochis e Carrara a Bergamo); *Socrate dopo il veleno*, *Mosè colle tavole della legge*, *Giuramento di Pontida* (Brera) (fig. 369). Più che per le proprie opere il Diotti ha importanza come maestro. Durante i trent'anni in cui insegnò a Bergamo, uscirono dalla sua scuola pittori valentissimi come il Coghetti, lo Scuri, il Trecourt e il Carnevali. A Milano nel 1824 volle gareggiare coll'Hayez benchè molto più di lui fosse legato dalle pastoie accademiche e gli sia assolutamente inferiore sotto ogni aspetto.

Altri artisti del gruppo lombardo accademico sono:

Giambattista Borghesi (1791-1846), parmigiano, ricercatore di effetti teatrali ma stentato nelle figure. Oltre un *Gruppo di puttini* nella Pinacoteca di Parma, fece il *Ritratto di Maria Luisa* seduta in trono, vestita di raso bianco con veli, merletti e ricami d'oro pallido, manto di velluto celeste, un fulgore di brillanti al collo, che si impone per la sua regalità, sia pure tronfia e pretenziosa (fig. 370).

Paolo Girolamo Bruschi (1765-1812), di Savona. Notevoli opere sue sono: *Concezione*, *Discesa di Cristo al Limbo*, Duomo di Savona; *Apoteosi di Napoleone I*, palazzo Rovere, Savona; *Immagine del Tempo*, torre del porto; *Seppellimento di Santa Caterina*, *Caduta dei giganti*, Museo civico di Savona.

**Gruppo Toscano.** — Fra i pittori neo-classici in Toscana, va ricordato prima di tutti:

Pietro Benvenuti (1769-1844), nato ad Arezzo e morto a Firenze. Scolaro di Antonio Cavallini a Roma, di David a Parigi, insegnava a Firenze all'Accademia del disegno, chiamatovi nel 1803 da Elisa Baciocchi. Egli fu giudicato più come un plagiatore che come un seguace di David, di cui era fanatico.

Il suo metodo destò la meraviglia di Hayez, avvezzo al franco colorire della Scuola veneta. Hayez, nelle sue memorie, racconta come il Benvenuti preparasse i suoi quadri a chiaroscuro, conducendo il lavoro a grande finezza, prima di colorirlo con delle tinte opache e pesanti. Mancava di originalità nella composizione, ma certo dava prova di non poco talento artistico coll'eseguire in un modo così stranamente complicato i suoi quadri. Ricorderemo di lui: *Cristo chiama a sè i fanciulli*, (Accademia Belle Arti, Firenze); *Il trionfo di Giuditta*, *Il martirio di S. Donato*, (Duomo di Arezzo). Dal 1827 al 1836 eseguì gli affreschi delle *Cupole delle cappelle dei principi*, a S. Lorenzo; *Sala dell'Ercole* (Pitti); *Giuditta* (Capodimonte); *Ettore che rimprovera Paride*, ecc. ecc.

Luigi Sabatelli (1771-1850), nato a Firenze, morto a Milano. Artista genuino e abbastanza originale nella concezione e nel disegno. Basta ad attestarlo la sua *Scena della peste di Siena*, incisa ad acquaforte e ispirata alle descrizioni del Boccaccio, e che ci commuove ancora (Galleria dell'Accademia) e la *Barca di Caronte* (fig. 371). Meno felici però sono le sue grandi composizioni decorative sebbene non manchino di pregi: *Sala dell'Iliade* (palazzo Pitti); *Giove Giunone e Ganimede* (palazzo Annoni, Milano); *Nozze di Amore e Psiche* (palazzo Serbelloni); *Cuor*

*di Maria* (Pistoia); *Affresco dell'Apocalisse* (Valmadrera); *Mosè che riceve le tavole* (cappella di San Iacopo, cattedrale di Pistoia, affresco).

Pittori furono pure i suoi due figliuoli:

Francesco Sabatelli (1803-1829), fiorentino, morto a Milano. Studiò a Roma poi a Venezia: *Copia dell'Assunta del Tiziano*, piacque al granduca di Firenze che la pose al Pitti; *Fatti dell'Iliade* (Pitti); *Pier Capponi che lacera i capitoli*, *Giuseppe venduto*, *La Carmagnola* (Galleria d'Arte Moderna, Firenze); *Ajace*. Quadri tutti di scarsi pregi.

Fig. 371. L. Sabatelli: La barca di Caronte.

Giuseppe Sabatelli (1813-1843), fratello di Francesco, come lui sepolto a Santa Croce, e rievocato dal Guerrazzi in un elogio funebre; autore del *Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio* (Galleria dell'Accademia fiorentina) considerato come suo capolavoro. Altre opere sue di scarsa importanza: *Saul e la maga d'Endor* (in America), *S. Antonio*, *Morte di Socrate*, *Torquato Tasso*, *S. Girolamo*, *La madre dei Gracchi*, ecc.

Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), nato e morto a Firenze. Studiò all'Accademia ed ebbe la medaglia d'oro per: *Ajace che difende la salma di Patroclo*, 1844. Nominato professore, incitava gli scolari a studiare con i proprî occhi il modello e gli effetti di luce; ma non seguiva poi le proprie teorie e lavorava egli stesso di maniera, lasciandosi trasportare dalla eccessiva facilità di mano, e sacrificando la

verità all'effetto. Il suo quadro principale: *L'ingresso di Carlo VIII a Firenze* (Accademia di Firenze) riassume i difetti e le deboli qualità dei suoi corregionali di quell'epoca. Fu maestro di Stefano Ussi e di

Ferdinando Folchi (1822-1893), che dipinse a Firenze nelle chiese della SS. Annunziata, di San Felice, nei palazzi Pitti, Gerini, Guicciardini, Conti, Gherardesca, Colonna, ecc. Notevole: *Un episodio del Sacco di Roma* (Palazzo Reale, Venezia). Si trovano opere sue a Pisa, Pistoia, Arezzo e perfino in Francia, in America e al Cairo.

Guglielmo Botti (1829-1891), nato a Pisa, studiò a Pisa e a Firenze. Affreschista e restauratore, completò l'*Arco dipinto da Taddeo Gaddi* a S. Francesco di Pisa. Fu lui che ritrovò il processo di dipingere a fuoco sul vetro, processo che si era perduto da tre secoli; e, mentre studiava nel Camposanto di Pisa il metodo di trasportare gli intonachi dipinti ed i mosaici rimettendoli al posto senza traccia di restauro. Per incarico del governo ebbe a restaurare innumerevoli affreschi antichi fra i quali quelli di *Giotto* a S. Francesco d'Assisi.

Riconosciuto come primo restauratore del Regno, ebbe molte onorificenze, titoli ed incarichi e fu fatto ispettore delle RR. Gallerie, Musei e Scavi nel 1873.

**Gruppo veneto.** — Dalla morte del Tiepolo e fino alla seconda metà del secolo XIX l'arte, nel Veneto, fu in grande decadenza; e là dove erano tanto fulgide memorie di artisti sommi, si può appena ricordare, per dovere di storico, qualche mediocre nome di accademici freddi e senza nessun vigore.

Fig. 372. L. Querena: Ritratto di giovane donna.

Lattanzio Querena (1768-1853), nato a Clusone (Bergamo), morto a Venezia; nel 1836 fece i cartoni del *Giudizio finale*, eseguiti in mosaico sulla porta maggiore di S. Marco; una *deposizione di croce* (SS. Giovanni e Paolo, Venezia); *Il martirio di S. Apollinare*, (S. Apollinare Venezia), ed altri quadri per chiese. Notevole il *Ritratto di giovane donna* della raccolta Querena (fig. 372).

Pietro Paoletti, da Venezia, eseguì nel 1831 il *Battesimo di Cristo* nella chiesa di Montecassino ed altri lavori nella cupola.

Odorico Politi (1785-1846), nato a Udine, morto a Venezia, succedette al Matteini come professore

all'Accademia di Venezia. Diede prova di un certo ingegno nella sua *Amazzone* che ebbe il gran premio all'Accademia di Milano. 1818. Sue opere sono: *Santo di Padova* (S. Antonio Nuovo, Trieste); *Santa Filomena* (Santo Stefano di Rovigo); *Anassagora e Pericle* (Brera), *Ritratto del conte Bartolini* (fig. 373). Egli è forse il migliore fra i veneziani di quell'ingrato e poco significativo periodo.

Fig. 373. O. Politi: Il conte Bartolini — Udine, Museo. (Fot. cav. Fiorentini).

Michelangelo Grigoletti (1801-1870), di Pordenone, che mostra, anche nei quadri sacri, vigoria di pensiero e non è stonato come tanti altri nel colorire. Specialmente valente egli riescì nei ritratti che sono disegnati coscienziosamente e rendono il carattere con imponenza signorile. Di lui è il *Cristo che risana gli infermi* (Duomo di Brescia).

Albano Tomaselli (1833-1856), nato a Strigno (Valsugana); bellissimo ingegno che si era già affermato con vivace originalità all'Accademia di Venezia nel quadro:

*La moglie del doge Foscari che rifiuta alla Repubblica il cadavere del marito.* La sua morte prematura a soli 23 anni fu una grave iattura per l'arte veneziana. *La festa dei fiori a Venezia* (Museo di Trento), interessante per la vaghezza e la vivacità del colorito; *S. Sebastiano* (cappella del collegio convitto di Desenzano).

Un certo miglioramento nel colorito introdusse:

Antonio Zona, rinomato specialmente per il quadro storico di *Tiziano che incontra il giovane Paolo Veronese sul ponte della Paglia* (fig. 374), in cui si può ammirare certa sodezza di colore e vigoria di chiaroscuro; purtroppo, come in tutti dipinti di questo periodo, manca completamente il senso e l'espressione dello spazio.

Fig. 374. A. Zona: Incontro di Tiziano con Paolo Veronese — Venezia, Accademia Belle Arti. (Fot. Naya).

Tre pittori veneti tuttavia in quel periodo tentarono — se pur con modesti risultati — nuove vie con una forma d'arte che si potrebbe dire analoga al « quadro di genere ». E questi pittori, accademici sempre ma con qualche parvenza romantica, sono:

Napoleone Nani, veneto, residente a Verona dove era professore all'Accademia delle Belle Arti, espose nel 1887 e 1889. Sue opere principali: *La sposa*, *La macchina riposa*, *Il cuore lavora*, *Primo pensiero ai miei fiori*, *Vizio*, *Trattative di conciliazione*, *Giudizio di un intelligente*, *La modella*, *In assenza della maestra*.

Pompeo Molmenti (1819-1890), di Motta di Livenza; studiò a Venezia ove fu professore all'Accademia. I suoi quadri storici furono molto ammirati anche a Milano

Fig. 375. P. Molmenti: L'arresto di Filippo Calendario — Venezia, Galleria Giovanelli.

Fig. 376. N. Schiavoni: Venere — Venezia, Galleria Treves.

dove espose: *L'arresto di Filippo Calendario* (ora in palazzo Giovanelli a Venezia), (fig. 375). Altre opere: *Giotto e Cimabue*, (palazzo Papadopoli), *Partenza di Tobia*, *Pia de' Tolomei*, *Arabi nel deserto*, *Morte di Otello*, un *Bagno di ninfe*, *Arabo alla fontana*, ecc.

Natale Schiavoni (1877-1858), nato a Chioggia, morto a Venezia. Trattò prima con valore il bulino ed incise l'*Assunta* e la *Deposizione del Tiziano*. Indi si diede alla pittura ed operò con fantasia. Predilesse il nudo muliebre che rese con sincerità, trasparenza e mordibezza anche eccessiva, così da diventar non di rado lezioso. Le sue donne, spesso sapientemente velate, sembrano però convenzionali e civettuole di fronte alle bellissime nudità dei pittori settecenteschi (fig. 376).

**Gruppo Napolitano.** — L'arte napolitana che già nel seicento e nel settecento s'era onorata di artisti insigni come Salvator Rosa e Luca Giordano, di decoratori come De Mura e Bonito, sembra spegnersi colla fine del secolo decimottavo; nè accenna a risollevarsi col principio dell'800. Gli scavi di Pompei e di Ercolano, allora principiati e che tanto contribuirono alla diffusione del neo-classicismo in Italia, destavano l'interesse e la meraviglia degli artisti napolitani, i quali per i primi potevano contemplare i capolavori antichi, e studiarli a mano a mano che venivano collocati nel Museo Borbonico. Ciò nonostante l'arte napolitana di quell'epoca manca d'iniziativa e di slancio, dipendente come era da Roma, vera sede nel neo-classicismo.

Si possono ricordare, tuttavia:

Costanzo Angelini (1760-1853), nato in S. Giuliano (Abruzzi), morto a Napoli. Maestro di molto ingegno, principalmente disegnatore. Si era formato a Roma alla scuola di Marco Caprinozzi. Si legò poi di reverente amicizia per il Camuccini e per il Canova e nutriva per David e la sua scuola una grande ammirazione. Ritrasse a contorni i capolavori della plastica antica, in 36 tavole incise poi pubblicate dal Volpato e dal Morghen con il titolo seguente: « Principî del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche ».

Dal 1790 al 1795 lavorò alla famosa pubblicazione della raccolta di vasi greci e figure di *lord Hamilton*, e ne eseguì 240 tavole. Nel 1806, chiamato dall'arcivescovo Capecelatro ad insegnare disegno all'Accademia di Napoli, si dedicò tutto alla scuola ed alla diffusione dall'arte classica; e fu maestro ammirato di più generazioni di pittori.

Come osserva il Morelli, l'Angelini non ebbe solo doti di disegnatore ma rivelò qualità nobilissime di pittore, specialmente nei ritratti. Tra le poche pitture ricorderemo: *Assunzione della Vergine* (Ungheria), *Autoritratto* e *Ritratto di suo fratello Loreto*, *Ritratto di Nelson*.

Giuseppe Mancinelli (1812-1875), napolitano. Succedette, dopo Camillo Guerra, al comune maestro Angelini nell'insegnamento dell'Accademia, continuandone le buone tradizioni di studio del disegno, della prospettiva e dell'anatomia. Le sue pitture, tratte spesso da soggetti sacri e, dopo il movimento artistico dei romantici, da scene del medioevo, sono pregiate per la correzione del disegno ed il colorito pastoso: *La Trinità ed Angeli* (chiesa di Piano di Sorrento); *Sant'Agostino* (chiesa di Piedigrotta); *S. Carlo Borromeo* (chiesa dell'Arena); *Sipario del teatro S. Carlo*

a Napoli; *Madonna e S. Ignazio*. Museo civico, Reggio Calabria. Il Mancinelli fu il primo maestro di Celentano.

Giuseppe Bonolis (1800-1851), nato a Teramo, morto a Napoli, si levò primo contro l'Accademia e fondò una scuola privata (insieme a Gennaro Ruo, l'architetto Vaccaro e l'esteta Federico Quercia) ove studiavano molti giovani pittori, fra i quali Filippo Palizzi. Dettò buoni precetti d'arte nei quali dichiarava che bisogna copiare dal vero e osservare « la tonalità nel chiaroscuro e nel colore » ma, viceversa ostentava nei suoi quadri un classicismo pedantesco. Ricordiamo: *La morte di Abele*, esposta a Napoli nel 1837; *La giovinezza e le nozze di Bacco* (Villa di Capodimonte), *Laura in bagno* (marchese Ala Ponzoni); Ritratti di gentildonne.

**L'incisione.** — L'incisione a bulino, che vantò nel 600 insigni maestri anche in Italia, fu nel 700 in piena decadenza; soppiantata com'era dall'acquaforte e dell'incisione a colori. Trovò però ancora qualche degno cultore; il Pitteri (1703-1786) divenne capo di una scuola nella quale si affermarono:

Raffaello Morghen (1758-1833), nato e morto a Firenze. Allievo del padre e dello zio, venne a Roma a studiare col Volpato del quale sposò la figlia. Nel 1794 si stabilì a Firenze dove aprì una scuola di incisione, e nel 1800 ottenne, con l'*incisione della Cena di Leonardo da Vinci*, il suo primo grande successo, seguito poi da la *Trasfigurazione di Raffaello*. Fu membro dell'Istituto di Francia. Il principale difetto delle sue opere è la sostituzione di uno stile e di un disegno proprio all'incisore a quello dei modelli suoi. L'opera sua è composta di 254 rami, dei quali i migliori eseguiti a Firenze: *Miracolo di Bolsena*, *Il Parnasso*, *La Madonna della Seggiola*, (Raffaello); *La Vergine col Bambino*, (Tiziano); *La Carità* (Correggio), ecc. ecc. Lasciò inoltre delle acqueforti, trattate con brio, e numerose illustrazioni.

Giuseppe Longhi (1766-1831), nato a Monza, morto a Milano. Professore alla scuola d'incisione di Milano, si guadagnò la simpatia di Bonaparte e del principe Eugenio; d'allora in poi la sua esistenza fu una lunga serie di successi; ben meritati, del resto, per la perfezione del disegno e la delicatezza delle tinte nelle sue acqueforti a colori. Ricorderemo: *La visione di Ezechiele*, *Matrimonio della Vergine* (Raffaello); *Il Buon Samaritano*, *Il Moro che ride* (Rembrandt); *Maddalena nel deserto* (Correggio); *Vergine del Lago* (Leonardo da Vinci); *Giudizio Universale*, (Michelangelo; incompiuto); *Ritratto di Napoleone* (Gros). Scrisse pure opere didattiche e una « Vita di Michelangelo ».

Carlo Lasinio (conte), nato a Treviso nel 1757, morto nel 1835, eseguì con maestria un gran numero di opere, acqueforti e incisioni a bulino, ispirate all'antica Scuola fiorentina. Bravo incisore fu pure suo figlio Giovanni Paolo (1819-1840).

Luigi Calamatta (1801-1869), nato a Civitavecchia, morto a Milano. Seguì a Parigi le lezioni di Ingres; e fu un incisore di grande valore. La sua prima opera: *Bajazet et le Berger* (Dedreux), 1827, fu molto ammirata. Nel 1830 eseguì un magnifico *Ritratto di Paganini* copiato da Ingres. Altre bellissime incisioni sono: *Il voto di Luigi XIII*, *Ritratto del duca di Orleans* (Ingres); *Francesca da Rimini* *Ritratto di Lamennais* (Ary Schaeffer); *Ritratto di Guizot* (Paul Delaroche); *La Gioconda* (Leonardo da Vinci), suo capolavoro; *Ritratto di Molé* (Ingres); *La Cenci*

(Guido Reni): *La maschera di Napoleone*. Incise pure due ritratti celebri tratti dai proprî disegni: il *Ritratto di Georges Sand* ed il *Ritratto di Ingres*.

Il Calamatta è giustamente celebre anche in Francia, per la sua straordinaria abilità di mano nell'interpretare lo stile e copiare perfettamente il modello. Patriota fervente, combattè per l'indipendenza d'Italia. Passò gli ultimi anni della sua esistenza laboriosa a Milano, come professore d'incisione a Brera.

Paolo Mercuri (1808-1884), nato a Roma, morto a Bucarest. Fu pittore, ma principalmente incisore. A 12 anni entrò all'ospizio S. Michele. Ebbe per maestri Antonio Ricciani e Domenico Marchetti. Conobbe a Roma Leopold Robert e fu da lui pregato di incidere i *Mietitori*. Andò a Parigi l'anno seguente e vi rimase fino al 1847. Dipinse pure molti quadri di soggetti sacri ed alcuni ritratti, fra i migliori: *Ritratto di Margherita Michelini*. Nel 1848 fu nominato da Pio IX maestro d'incisione a S. Michele e fino al 1875 direttore della Calcografia romana.

Bartolomeo Pinelli (1781-1835), nato a Roma. Insigne disegnatore ed incisore. Le sue caricature di tipi popolari romaneschi, acqueforti che pubblicò sotto il titolo di *Buffi caricati*, nel 1807, sono divertentissime per la spontaneità, il vigore e lo spirito con cui sono riprodotti tipi pittoreschi di ciociari e di romani rustici. Incise la *Storia greca e romana*. Illustrò il *Telemaco* di Fenelon; la *Divina Commedia*, la *Gerusalemme Liberata*, *Meo Patacca* (fig. 377, poema romanesco del Berneri). Importante è la sua *Mitologia illustrata*. Il fiore delle sue opere è ora alla Gall. d'Arte Mod. a Roma.

Fig. 377. B. Pinelli: Meo Patacca sfida col ferro in mano, chi dice male di Roma.
Dal « Meo Patacca » — Roma, Contedini, 1823.

# IL ROMANTICISMO E ALTRI ASPETTI DELL'ARTE IN ITALIA

## DAL 1830 IN POI.

BBIAMO detto nel capitolo precedente quali fossero le origini, lo svolgimento e il significato di quel particolare aspetto dell'arte che va sotto il nome di neo-classicismo, e che dominò l'arte italiana dalla fine del secolo XVIII ai primi decennî del secolo XIX: periodo d'arte grigia, monotona, e — sopra tutto — priva di sincerità. Perchè, in fondo, quello che allora si diceva *classicismo*, e che ora si suol dire più comunemente *letteratura*, non è altro che convenzionalismo: l'arte non poteva essere spontanea e sincera se non riusciva a spogliarsi di quel sentimento di servilità, che la inceppava e la immiseriva.

Tenteremo, in questo capitolo, di descrivere questa faticosa opera di superamento e di liberazione dal convenzionalismo accademico che molti artisti italiani — grandi e minori — si accinsero a compiere in quel periodo che va — approssimativamente — dal 1830 al 1870. Opera che assunse forme molto varie, che si fissò in tendenze diversissime; ma che ebbe però un punto di partenza e una direttiva comune: uscir dall'Accademia e avviarsi verso la sincerità delle manifestazioni artistiche. Il progetto realizzato da questa nuova psicologia degli artisti che diremo post-canoviani, è dimostrato da questo fatto: che nel periodo neo-classico (tranne il Canova che fu veramente — e ne dicemmo come e perchè — un artista sommo) nessun pittore o scultore in Italia seppe uscire da una mediocrità.... sia pure aurea; mentre quando l'arte si scosse dalle spalle quella pesante e fastidiosa cappa di piombo che era l'Accademia, tornarono a sorgere qua e là notevoli personalità di artisti i quali segnarono nella storia dell'arte italiana un'orma che il tempo non ha ancora cancellata nè forse cancellerà.

Questo periodo dell'arte italiana va in generale sotto il nome di *Romanticismo*: ma senza attardarci in sottili analisi delle sue varie forme — analisi, del resto che non mancano nel testo di questo libro — e senza filosofeggiare su quegli altri aspetti sincroni dell'arte italiana che pure furono piuttosto una reazione al Romanticismo che non un puro episodio di esso, verremo man mano indicando le varie scuole italiane — le quali, in questo periodo, tornarono ad essere un poco, come al tempo del Rinascimento, « scuole regionali ».

E cominceremo dalla **Lombardia,** dove primeggia senza dubbio il nome e l'opera e l'insegnamento di Francesco Hayez.

Francesco Hayez (1791-1882), nacque a Venezia da Chiara Torcellan di Murano e Giacomo Hayez da Valenciennes: e morì a Milano. Egli è forse il migliore tra i pittori italiani della prima metà del secolo XIX: e certo occupa un gran posto

Fig. 378. F. Hayez: La vendetta di una rivale.

tra gli artisti europei suoi contemporanei. Da uno zio antiquario comincia col restaurare tele antiche, studia coll'accademico Maggiotto, poi col Matteini. Nel 1809 vince coll'*Atleta* l'alunnato di Roma e ottiene la pensione triennale all'Accademia di S. Luca. Ben accolto dal Camuccini, trova in Canova un secondo padre. Nel 1812 vince col *Laocoonte* (ora a Brera) il concorso dell'Accademia di Milano. Esentato per meriti artistici dalla coscrizione militare, si ritira a Tivoli per studiare in pace cogli

amici Palagi, Minardi, Pinelli, Ingres, Overbeck. Eseguisce e manda a Venezia l'*Armida e Rinaldo* (ora alla Galleria di Venezia) nel quale il paesaggio è ancora convenzionale, ma è bellissima la perfetta audacia del nudo.

Dopo brevi soggiorni a Firenze e a Napoli dove lavora per Re Murat, Hayez ritorna a Venezia (1817): vi rimane tre anni molto occupato nella decorazione ad affresco di soggetti classici (casa Papadopoli a S. Maria Formosa, casa Gritti sul Canalgrande, ecc.). Estraneo alle polemiche sorte a Milano tra classici e romantici, il suo temperamento artistico lo avvicina a questi ultimi: ne diventa il paladino col

Fig. 379. F. Hayez: I Vespri Siciliani (1846) — Roma, Galleria d'Arte Moderna.

suo: *Addio di Pietro Rossi alla famiglia*, esposto a Brera nel 1820 (acquistato dal marchese Giorgio Pallavicini a Pontremoli). E' sempre originale, non imita nemmeno gli artisti stranieri (il *Dante* del Delacroix è del 1822, la *Giovanna d'Arco* del Delaroche del 1824) e si può perciò considerare come il vero rinnovatore della pittura in Italia: quello, cioè, che seppe rimetter la pittura sulla via del vero. Nel 1821, oramai celebre, si stabilisce a Milano ove espone: *La Carmagnola*, acquistata dal conte Arese, e *I Vespri Siciliani* (fig. 379).

Ben visto da tutta l'aristocrazia intellettuale milanese, eseguisce dei ritratti meravigliosi dei principali personaggi del suo tempo: *Alessandro Manzoni*, *Massimo d'Azeglio* (fig. 380), il *Conte Arese* (in abito di galeotto con le catene ai piedi).

notevole per la finezza d'espressione e la grazia signorile: *La principessa di Sant'Antimo* (Museo di S. Martino. Napoli). Bellissimi gli autoritratti, l'ultimo eseguito a

Fig. 380. F. Hayez: Massimo D'Azelio. (Fot. Giacomelli).

88 anni quando diceva con veneto umorismo: « Non so perchè: ma me trema la man »; 1826. *Ultimo bacio di Giulietta e Romeo* (Villa Carlotta del c. Sommariva); 1836. *La sete dei Crociati* (per Carlo Alberto); *I profughi di Barga* (Pinacoteca di Brescia); *Ezzelino da Romano* (del duca Litta); *I due Foscari* (Gall. A. M., Firenze);

FRANCESCO HAYEZ: IL BACIO.
Milano, Galleria d'Arte Moderna.

1859. *Il Bacio* (Tav. XIII); 1867. *Eccidio del Tempio di Gerusalemme* (Accad. di Venezia); *La vendetta di una rivale* (fig. 378). A Parigi nel 1867 espone: *Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna*, *Racconto del garibaldino*, *Battaglia di Magenta*, *Il bacio del volontario*. Natura umile e buona, accoglieva volentieri le nuove manifestazioni d'arte come il bozzetto tanto discusso — allora — del *Cristo deposto* del Morelli (Esposizione di Milano, 1872). Lasciò delle memorie interessantissime sui moti dei Carbonari.

Cherubino Cornienti (1816-1860), nato a Pavia, morto a Milano. Venuto giovanissimo a Brera, si entusiasma per l'Hayez: ma già nel suo primo lavoro: *Paolo*

Fig. 381. C. Cornienti: Leonardo da Vinci riceve nel refettorio delle Grazie il duca Lodovico il Moro e la sua famiglia.

*Erizzo*, fa prova di un talento originale, audace e quasi aggressivo: *Mosè fanciullo che calpesta la corona di Faraone* inneggia alla rivolta popolare del '48: *La moglie del Levita* (Brera); *Trivulzio davanti a Luigi di Francia*, *Vinci col duca Lodovico*, fig. 381). Il Cornienti predilesse le grandi figure di forte rilievo e a colorazione vibrante.

Giuseppe Bertini (1825-1898), nato e morto a Milano. È questo l'allievo dello Hayez che, per elevazione ideale, più si accosta al Maestro.

Il padre, rinnovatore delle pitture su vetro, l'avvia allo studio dell'arte. A ven-

t'anni vince il concorso finale di Brera con: *Dante e frate Ilario*; ed ottiene un grande successo, tanto che il governo austriaco lo esenta dal servizio militare. A Roma studia, col Molteni, Raffaello e i Quattrocentisti; a Venezia impara dagli affreschi del Tiepolo l'arte delle ampie decorazioni: *Villa Ponte a Varese; Sipario del teatro della Scala, Soffitto del teatro Manzoni* (Milano); *Chiesa di S. Spiridione*

Fig. 382. G. Bertini: Ofelia e Laerte.

(Trieste) nella quale lavorò tre anni; *Transito di S. Giuseppe* (chiesa di Paderno d'Adda; *Torquato Tasso* (ora nel Palazzo Reale di Torino); *Ofelia e Laerte* (fig. 382); questo, fra i suoi quadri, è uno dei più popolari (Brera). I suoi ritratti adornano molte case di signori milanesi; citiamo fra i migliori: l'*Avvocato Calcaterra* (Esp. perm., Milano); il *Signor Alessandro Finzi*, ecc. Fece pure molti disegni per vetri di chiesa.

Eleuterio Pagliano (1826-1903), nato a Casalmonferrato, morto a Milano. Allievo del Sabatelli a Brera, combatte valorosamente con Garibaldi nei moti del '48 e del '59. I suoi quadri di soggetto militare sono notevoli per il colorito ardito, se non sempre intonato. Grazie all'amicizia e ai consigli del Morelli perfeziona le sue doti non comuni di pittore nel suo capolavoro: *La figlia di Tintoretto morta* (Firenze, 1861) di fattura sobria, commovente per la nobile semplicità del soggetto. Vince diverse medaglie d'oro e d'argento; espone (1867) a Parigi coll'*Assalto al Camposanto di Solferino* (fig. 383); e nel 1872 a Milano colla *Figlia dell'Aldobrandini e Maramaldo*. D'allora in poi la sua pittura comincia ad essere in decadenza; e si fa sempre più liscia e quasi convenzionale. Sono del 1887: *Zeusi nel tempio di Venere* (Galleria Comunale di Milano) e *Manara ucciso* (Galleria Naz. di Roma), quadro dove il Pagliano, quantunque avesse vissuto l'eroica scena, non riuscì a renderla viva e

Fig. 383. E. Pagliano: Assalto al Camposanto di Solferino — Milano, Galleria d'Arte Moderna.

commovente. Altri lavori suoi: *Passaggio del Ticino; Divorzio di Napoleone, Fazio strappato dal tempio, Partenza dalla casa paterna di una contadina* (Brera). Il Pagliano lascia pure acquarelli ed affreschi allegorici: *Venezia* e *Napoli* (stazione di Milano); fra i migliori sono quelli riprodotti a mosaico nella Galleria Vittorio Emanuele.

Domenico e Gerolamo Induno, nati e morti a Milano, iniziano la « pittura di genere ».

Domenico (1815-1878), allievo prediletto dello Hayez, è un artista veramente notevole. Costretto per vivere a scegliere un mestiere, conosce l'incisore Cossa che gli facilita la via degli studî raccomandandolo allo Hayez. Ben presto dal quadro di di genere passa alle ricerche naturalistiche e segna un notevole passo verso il natu-

ralismo propriamente detto, specialmente nel modo di trattare il paesaggio e di fonderlo con i personaggi. *La questua* rappresenta le dame milanesi che raccolgono le offerte per le vittime del '48. *Il bollettino della pace di Villafranca* rende in modo ammirevole l'ambiente ed i tipi caratteristici dell'epoca. Nell'*Antiquario* (Galleria Moderna, Firenze), e *Giovani sedute* (Galleria Moderna, Roma) è maestro nel rappresentare piccoli aneddoti intimi. Ricorderemo ancora: *Ritratto virile* (Galleria Moderna, Roma); *Ritratto di Vittorio Emanuele a cavallo*, *Alessandro il grande e il suo medico* (Brera); *Samuele e Davide* (Gall. di Vienna), *Il cacciatore* (fig. 384), (Milano, Galleria d'Arte Moderna).

Gerolamo Induno (1827-1890), fratello e allievo di Domenico, si scosta alquanto da lui per la purezza maggiore delle forme e per l'intonazione più luminosa. Prode soldato nella difesa di Roma e nella guerra di Crimea, predilesse nei suoi quadri l'episodio patriottico del Risorgimento, che rende con sincera espressione artistica nell'*Incontro di Garibaldi con re Vittorio*. Altre sue opere sono: *La lettera dal campo*, *La fidanzata del Garibaldino*, *Partenza degli sposi*, *Partita a scacchi*, *Savoiarda*, al *Cader delle foglie* (fig. 385).

Guglielmo Trecourt (1812-1882), nato a Bergamo, morto a Pavia. Allievo del Diotti, nominato da Defendente Sacchi professore alla nuova Accademia di Pavia. Se non seppe, come pittore di quadri sacri e di ritratti, scostarsi dai precetti neoclassici del maestro, fu però, almeno teoricamente, un rivoluzionario; comprese ed incoraggiò l'arte del Carnevali, del Faruffini, del Cremona, e merita perciò di essere ricordato fra gli innovatori dell'epoca sua.

Giovanni Carnevali detto Piccio (1806-1873), nato a Montegrino, presso Luino, in Valtravaglia, morto a Cremona affogato nel Po. Dimostra a otto anni tendenze spiccate per la pittura; preso a ben volere in casa dei conti Spini e, sopranominato Piccio, viene affidato al Diotti che ne constata ben presto le singolari attitudini. Copiati a undici anni tutti i gessi dell'Accademia, i suoi studî dal nudo servono di modello agli altri allievi; nel dipingere però non riproduce la maniera del Maestro, ma si inspira piuttosto direttamente alla natura. Giunge giovanissimo alla celebrità e lo stesso Hayez dice di lui: « Costui è uno che, se vuole, ci mette in sacco tutti ». Purtroppo il suo carattere stravagante e la sua morte prematura (in seguito ad un funesto accidente) fecero sì che l'opera sua rimase incompleta e cadde nell'oblìo per diverso tempo. Ma la sua geniale figura ora risorge, col suo temperamento profondamente romantico, il suo cuore d'innamorato timido ed incontentabile, la sua faccia tormentata da profeta e da sognatore. A vent'anni eseguisce il primo quadro di grandi dimensioni: *L'educazione della Vergine* (Esposizione di Firenze, 1861). Per parecchi anni lavora ad una pala per la chiesa di Alzano: *Agar confortata dall'angelo nel deserto*; quest'opera, terminata appena nel 1863, quando la sua evoluzione verso un'arte nuova era già compiuta, viene perciò rifiutata dalla chiesa che l'aveva commissionata; ma è acquistata immediatamente dal sig. Daniele Farina di Bergamo.

Era un primo tentativo di divisionismo e di luminismo: e fu certamente impor-

Fig. 384. D. Induno: Il cacciatore — Milano, Castello Sforzesco.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Fig. 385. G. Induno: Al cader delle foglie.

tata da Parigi, ove il Carnevali insieme al Trecourt fece un breve soggiorno nel 1845; si distingue però nettamente dalla scuola naturalista propriamente detta, in quantochè vuole riprodurre un mondo ideale e radioso ben diverso dalla realtà. Le figure dell'angelo e di Agar sono ravvolte in un'atmosfera rossastra e cangiante che imita in modo stupendo il variare della luce e le sfumature della penombra all'aria aperta. Tra la opere del Carnevali ricorderemo: Quadri sacri, per le chiese del Bergamasco; numerosi ritratti (quello della *Vecchietta dai nastri tricolori*, Esposizione di Firenze). Studi bellissimi di giovani donne: paesaggi con scene bibliche che ricordano Claudio di Lorena: *Mosè salvato dalle acque* (fig. 386); bozzetti, affreschi, autoritratti espressivi, ecc.

Fig. 386. G. Carnevali: Mosè salvato dalle acque.

Sebastiano De Albertis (1828-1897), nato e morto a Milano; garibaldino, si specializzò in quadri di battaglia e soggetti sportivi. Tra i migliori quadri il suo: *Pastrengo* suscitò grande entusiasmo all'Esposizione di Torino del 1880. De Albertis, certo, si inspira visibilmente ai « vedutisti » parigini per la deliziosa luminosità, l'eleganza raffinata di certe scene di ambiente mondano; ma trova il modo di restare personale ed originale. Fra le opere sue: *La signora si fa aspettare*, *Cavallo abbandonato*, *Generale Medici*, *Cavallo prediletto*, *Vecchi carabinieri*, *Scoppio di granata*, *Carica di carabinieri a Pastrengo* (fig. 387), *Le guardiane d'oche*, *L'artiglieria della 3ª divisione a S. Martino*, ecc.

Raffaele Casnedi, nato a Remo (prov. di Como) nel 1822, pittore decoratore, visse a Milano dove ebbe varie onorificenze. Eseguì ad olio anche ritratti, quadri

storici e di genere: *Leonardo e la sua scuola*, *L'obolo della povera vedova*, *Il prigioniero di Chillon* (Brera), ecc.

Tullo Massarani, nato a Mantova nel 1826, morto nel 1906. Scrittore insigne e pittore notevole, mette in ogni suo dipinto una grazia infinita; andò giovanissimo a Milano e studiando legge coltivava la pittura con Domenico Induno. Fervido patriota, scrisse per molte riviste. Nel 1872 espone a Milano: *Le Terme d'Alessandria scaldate coi libri*; nel 1876 espone a Napoli: *Castellana e Vassalla*. Espone a Parigi: *Villa orientale* e *L'infanzia in Grecia;* nel 1881 espone a Milano: *Messaggio d'amore*. Ebbe moltissimi incarichi e onori: il Re lo insignì di una medaglia d'oro con l'epigrafe: « A T. Massarani, benemerito delle lettere e delle arti ».

Fig. 387. S. De Albertis: Carica dei carabinieri a Pastrengo.

Ma verso la metà del secolo XIX fiorì in Lombardia un numeroso gruppo di pittori che, veramente, è difficile di raccogliere e di comprendere in una scuola comune. Furono tutti artisti che vollero, intanto, liberarsi della tirannìa delle tradizioni accademiche; ma — all'infuori di questa comune tendenza — il loro « spirito artistico » comune potrebbe riscontrarsi, più che in altro, in una loro speciale « fisonomia lombarda » che dà al loro comune « romanticismo » (del resto molto vario di inspirazione e di tecnica) un certo singolare carattere di sentimentalità, e anche, si potrebbe dire, di bonarietà semplice, spontanea e non di rado gioconda, che è propria del carattere milanese. Così che disse una grande verità chi ha affermato che essi sono tutti « figli spirituali » di Alessandro Manzoni.

Il primo che fra questi va nominato è:

Federico Faruffini (1831-1869), nato a Sesto S. Giovanni, morto a Perugia. Studiò legge a Pavia; ma, trasportato dalla sua vocazione artistica, frequentò la

scuola di pittura e poi i corsi accademici di Milano e di Venezia. Si rivelò al pubblico all'Esposizione di Brera del 1854 con tre quadri storici ad olio: *Gli scolari dell'Alciato*, *Sordello e Cunizza*, *Nicolò Machiavelli e Cesare Borgia*; e poi, con una: *Annunciazione*, e con l'acquarello: *Coro della Certosa di Pavia*.

In questi quadri il soggetto pare un pretesto per esprimere un pensiero o uno stato d'anima del pittore: il colorito è vivace, le figure ben costruite; nelle composizioni egli ha delle felici trovate e degli ardimenti gustosi. Nel 1855 espose altri sei lavori, tra i quali: *Il Sacrificio al Nilo* (fig. 388, ora Gall. Nazion. di Roma), simbolo trasparente del Destino impassibile come il fiume che trascina la sua vittima tra le rive gremite di una folla festosa ed indifferente; forse il pittore prevedeva già in questo suo lavoro pieno di malinconico fàscino, la tragica fine sua; quando per avversità della sorte ed esaurimento nervoso si diede la morte a solo trent'otto anni a Perugia, dopo una triste vita di miseria e di fame. Nel 1867, col *Borgia* e con la *Morte di Ernesto Cairoli*, vinse la medaglia d'oro al Salone di Parigi. Del primo non rimane ora che un acquarello, inciso dallo stesso pittore, e degli studî.

Altre opere abbozzate testimoniano di un ingegno grandissimo e di una fantasia inesauribile che avrebbero certamente classificato il Faruffini tra i maggiori pittori italiani. Notevoli ancora: *La città etrusca*, *La gioventù di Lorenzo il Magnifico*, *Boccaccio che spiega Dante*, *Dante giovanetto*, *Baccanale*, *La scena dell'Inquisizione*, ecc.

Tranquillo Cremona (1837-1878), nato a Pavia, morto a Milano. Mostrò disposizioni precocissime per l'arte; studiò alla scuola di Pavia insieme al Faruffini sotto al Trecourt; dal Faruffini trasse molti insegnamenti, ma il suo vero antecessore nello studio dell'aria ambiente, nel concentrare la luce su pochi punti, e sopratutto nel sopprimere i contorni per sfumare con tocchi sapienti e delicati il passaggio

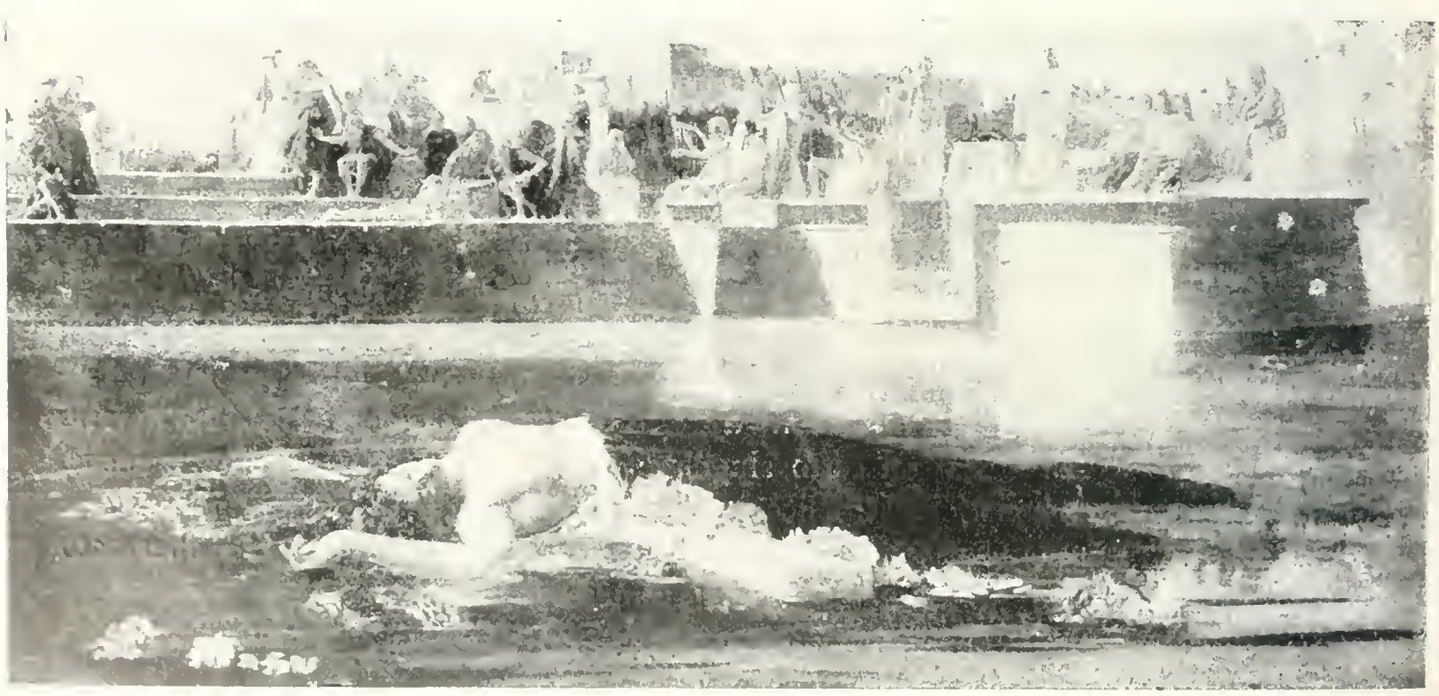


Fig. 388. F. Faruffini: Il Sacrificio al Nilo.

Fig. 389. T. Cremona: Il Falconiere — Collez. del dott. G. Puricelli Guerra.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dalle figure allo sfondo, fu il Carnevali detto Piccio, che egli ebbe occasione di studiare nelle mostre se non di conoscere personalmente.

A Venezia poi, dove rimase 8 anni presso un suo fratello, seguì l'inspirazione e studiò la tecnica dei grandi veneziani dal Carpaccio al Tiziano, del quale cerca di riprodurre la tavolozza e anche la patina data dal tempo.

Nel 1859 dovette fuggire in Piemonte, colpito dalla coscrizione austriaca; dopo la nostra vittoria rientrò a Milano e studiò a Brera con Bertini. Espose: (1860), *Maometto che fa recidere il capo ad Anna Erizzo;* (1862), *Visita alla tomba di Giulietta e Romeo*; (1863), *Marco Polo dal Gran Kan dei Tartari* (Gall. Naz., Roma); (1863), *Il Falconiere* (fig. 389). Ottenne con quest'ultima opera un vero trionfo e conquistò subito il pubblico, grazie alla passione vera, intensa che emana da quel gruppo di due teste riunite in un atteggiamento amoroso; soggetto che il Cremona riprese e modificò più volte e sempre con lo stesso consenso nell'anima dello spettatore. *Silenzio amoroso* (Gall. A. M., Roma); (1870), *I due cugini* (fig. 390) che il Boito definì « un magnifico ritaglio d'un grandissimo dipinto, preso a caso fra le figure

del secondo piano e veduto fuori fuoco ». La grazia suggestiva di quella bambina bionda dagli occhi profondi di futura donna appassionata, e di quel ragazzo timido ma intraprendente è innegabilmente affascinante. Da notarsi ancora: *Amor materno*, *Melodia* e *In ascolto* (Villa Ponti, Varese).

Nei ritratti il Cremona può sfogare la sua tecnica tutta personale, maneggiando

Fig. 390. T. Cremona: I due Cugini — Roma, Collez. d'Arte Moderna.

con nuovo e raro senso le ombre più o meno colorite dalla luce sparsa e dai riflessi. Ce ne sono dei bellissimi: *Ritratto di signore* (Coll. Gallina, Milano); *Fanciulla ammalata* 1878. (Gall. A. M., Roma). In *L'edera*, (Tav. XIV) che fu una delle sue ultime opere, il pittore riprende il tema già svolto nel *Falconiere*.

Il Cremona morì in quello stesso anno di male insidioso; si dice che i colori che aveva l'abitudine di stemperare nel palmo della mano l'avessero a poco a poco av-

TRANQUILLO CREMONA: L'EDERA.
Milano, proprietà Signora Garbagnati ved. Junck

velenato. La sua pittura, diceva il Boito, non si descrive: non vi sono contorni, le figure invadono il fondo, il fondo invade le figure, tutto si fonde in un tremolio, in una misteriosa incertezza di tinte e di linee. Ma sotto vi è una scienza così esatta e profonda, che quella del fratello di lui, del matematico di cui l'Italia si onorò lungamente, non la può soverchiare.

Elenco delle opere del Cremona esposte alla mostra individuale del 1912 (Esposizione Internazionale di Venezia): *Faust ed Elena* (app. comm. B. Crespi; *Ritratto signora Deschamps*, 1878: *Ritratto avv. Curti*, 1874; *Ritratto signora Curti*, 1877; *La lettrice*, *L'intemerata*, *Paggio curioso*, *In ascolto*, *Testina* disegno a penna (app. all'on. Gallina): *Il figlio dell'amore*, 1873 (app. signora Anna de Angeli); *La ciotola* acquarello (app. Giorgio Mylius); *Il Falconiere*, 1865; *Gli amanti alla tomba di Giulietta*, 1868; *Ritratto di Signora*, 1865; *Al veglione*, acquarello (coll. Puricelli Guerra): *Melodia*, 1874; *Page boudeur*, 1877 (app. ing. Borghi); *L'edera*, 1878 (app. signora Garbagnati Iunck); *Ritratto Benedetto Iunck*; *Ritratto signora Rusconi*, (app. G. Crespi); *Ritratto Vitt. Grubicy*, 1877 (app. Ern. Cazzaniga); *Ritratto sig. Bellini*, 1873 (app. signora Iole Bersellini); *La Sarzanese*, *Mestizia*, acquarelli; *Amor materno*, 1875; *Attrazione*, 1874; *Ritratto signora Luvoni*, 1872 (Gall. Castello, Milano); *La sposa*, 1871; *Il sorriso*, 1878; *Ritratto sig. de Micheli*, 1874; *Prime gelosie*, 1875 acquarello (app. Luigi della Torre); *Visita al convento*, *Domino*, *Pensierose* acquar. (app. contessa Arese Pallavicini); *La maschera*, 1864; *Tenerezze di Ada*, 1878 (app. signora Rizzi); *Una rosa*, *In ascolto*, 1874 (app. avv. Valdata): *Ritratto attrice Emma Ivon*, 1874: *Ritratto signora Torelli*, *Povero ma superbo*, *Visita al collegio*, 1877; *Lettrice*, 1878; *Donna che si lava* acquarello; *Fanciulla in camicia* acquarello (app. avv. Valdata); *Ripassando la lezione* acquarello; *Sotto l'ombrello*, 1877 acquarello (app. Grubiey); *Violinista*, 1877; *Donna che si lava*, *Scolaretta* (app. prof. Bordini Paletta); *High life*, 1877 acquarello; *Testa di donna*, *Curiose* (app. Carlo Lamberti); *Ritratto di bambina*, 1866 (app. contessa Elena Perazzi; *I due cugini*, 1870; *Silenzio amoroso*, 1873; *Giovinetta ammalata*, 1877; *I due cugini*, primo abbozzo (Galleria A. M., Roma); *Ritratto di Signora*, *Ritratto signora Sangiorgi*, 1868 (app. sig. Sangiorgi); *Ritratto di donna* (R. Accad. S. Luca); *Marco Polo*, 1863 (app. Giov. Cosenza): *La delusa* (app. Galassi); *Fanciulla che legge* acquarello (app. Donna Vittoria Cima); *Ritratto Dario Papa* (app. signora Papa); *Visita al collegio*, acquarello (app. S. Cattaneo); *Donne al piano*, acquarello (app. Luigi Pisa); *Al veglione*, *In palco*, *Idillio pompeiano* (app. Giulia Morbio ved. Crespi).

Daniele Ranzoni (1843-1849, nato e morto a Intra, ritrattista e paesista, passò nel ciclo dell'arte lombarda presso a poco sconosciuto, ma l'ammirazione per il Cremona richiamò su di lui l'attenzione, avendo egli per il primo adoperato colori schietti, senza impasti sulla tavolozza, ricavandone effetti di chiaroscuro sfumato e vaporoso; e dando alle figure un aspetto quasi fantastico, che piacque al Cremona quando vide il *Ritratto della contessa Greppi*, e quello della *contessa Arrivabene* (fig. 391). Studiò a Brera, ebbe col Cremona uno studio in comune. Nella famiglia Troubetzkoy dove per poco tempo fu precettore del figlio — il pittore scultore — conobbe l'ambasciatore inglese Paget che lo indusse a andare ad Londra (1877). Ma

a Londra s'ammalò di nostalgia; e ritornò nella sua Intra, dove poco dopo morì.

Mosè Bianchi (1840-1904), nato e morto a Monza. Appartiene allo stesso gruppo ma esce già dall'atmosfera prettamente romantica per iniziare col Carcano un movimento veramente realistico. Fece viaggi di studio a Venezia dove s'innamorò della pittura tiepolesca; a Roma, a Parigi, dove conobbe il Fortuny e ne subì il fàscino. Uno sfondo di tôni grigi sporchi sul quale spiccano colori arditi e preziosi armoniosamente fusi tra di loro, ecco la caratteristica generale del quadri del Bianchi.

Non va cercata nell'opera sua la volgare evidenza delle cose, la esattezza scrupolosa delle forme; ma il sentimento del colore e la fantasia pittorica che il Bianchi possiede in sommo grado: 1863. *Congiura di Pontida;* 1864. *Vigilia della sagra*, (fig. 393), *Fratelli al campo* (Castello

Fig. 391. D. Ranzoni: Ritratto della contessa Arrivabene. Milano, Racc. On. Avv. G. Gallina. (Fot. Alfieri e Lacroix).

Fig. 392. M. Bianchi: Laguna in burrasca — Proprietà di S. M. il Re.

Sforzesco, Milano), *Nel Duomo di Milano*; 1867, *Lezione di violino* (esp. Parigi); 1878, *Chierici in processione* (esp. Parigi); *Ritratto del padre* e *della signora Ponti* (esp. Parigi); 1881, *Laguna in burrasca* (Prop. di S. M. il Re, fig. 392, esp. Milano), mirabile per le tinte vaghe e di una grande efficacia; 1884, *Canale di Chioggia*, *Barche di carbone a Chioggia* (Galleria A. M., Roma); *Capitano Motta a*

Fig. 393. M. Bianchi: Vigilia della sagra — Milano, Galleria d'Arte Moderna.

*Chioggia* (acq. dal Re), *Studi di mare* (Villa Reale, Monza), *Allegorie* (affreschi decorativi nella villa Giovanelli a Lonigo); 1887, Cinque tele pregevolissime: *Mascherata chioggiotta*, *Laguna in burrasca*, *Chioggia*, *Parole di Dio*, *Vaporino di Chioggia*.

Filippo Carcano (1840-1913), nato e morto a Milano, combattè una lunga battaglia contro l'accademismo e vinse con la sua indole bonariamente pertinace, fatta

di calma e di forza. Fu il pittore delle sconfinate distese sfumanti di bruma, della montagna che amava fino alla temerità, come quando si vide, nelle gole della Valsolda, travolgere tela e cavalletto dalle raffiche gelate della tormenta. Per quest'amore e per l'assoluta sincerità della visione in faccia alla natura si può considerare il Carcano come precursore del Segantini.

Dipingeva a larghe pennellate, senza reminiscenze di scuola, con pennelli dal lungo manico, stando lontano due o tre metri dalla tela e sempre cercava nuovi mezzi per rendere più ariose le sue tele: 1860, *Federico Barbarossa*, opera ancora accademica; 1873, *Partita a bigliardo*; 1874, *Scuola di ballo*, ancora un po' freddi. Nel 1880 ottenne a Milano il gran premio per il paesaggio: 1883, *Piazza San*

Fig. 394. F. Carcano: Cristo che bacia l'umanità.

*Marco* (Gall. Naz., Roma). Nel 1897, *Cristo che bacia l'umanità* (fig. 394), (Premio Principe Umberto) del quale il Previati relatore, ebbe a scrivere essere « tale l'energia pittorica con cui la luminosità del cielo avvolge le varie parti del quadro che il concetto ideale o mistico voluto dall'artista è nella sua unità ottenuto ». Nel 1912 all'Esposizione di Venezia ebbe una mostra individuale con moltissimi paesaggi della pianura lombarda, dei laghi, di catene di montagne altissime, di marine, di Pompei, di Venezia, del Duomo di Milano, ecc. ecc.

Giovanni Segantini (1858-1900), nato a Arco vicino al lago di Garda, morto a Schafberg sopra Pontresina (Maloja). Sebbene nato in terra allora austriaca da genitori italiani, fu prettamente milanese per educazione, per amicizie e per sentimento. Bambino orfano di madre, fu abbandonato dal padre partito per l'America; e andò ramingo per la Svizzera e per la Francia, dopo essere stato per qualche tempo guardiano di porci. Nel 1870 fu rinchiuso nella casa di patronato per ra-

GIOVANNI SEGANTINI: ALLA STANGA.
Roma, Galleria d'Arte Moderna.

gazzi abbandonati a Milano: ne uscì nel 1873 col « mestiere di ciabattino »; ma tratto da una prepotente vocazione per l'arte, si mise a dipingere e a frequentare i corsi serali a Brera. Nel 1878 ebbe una medaglia di bronzo per il paesaggio. Nel 1879, *Il coro di S. Antonio* gli procacciò grande stima: il contrasto tra il fascio di luce e le dense tenebre era reso con molta efficacia. Fu acquistato per sole 300 lire, che gli permisero tuttavia di procurarsi uno studio proprio.

Il suo difetto principale è nella deficienza dell'esecuzione, nell'ostentato disprezzo delle forme e talvolta nella scorrettezza del disegno; ma queste mancanze sono ad usura compensate dal sentimento di poesia, di ingenuità e spesso di grandiosità che spira da questi quadri affascinanti: primi e mirabili tentativi della tecnica divisionistica.

Fig. 395. G. Segantini: Ritorno all'ovile (disegno al carbone) — Propr. avv. G. Gallina.

Avendo preso moglie nel 1881, si stabilì in Brianza a Pusiano per dipingere all'aria libera. Trascinato dall'amico Grubicy, ardente sostenitore dell'arte straniera e del divisionismo a puntini e a striature, il Segantini aveva oramai trovata la sua via: *Bacio alla fontana*, *Idillio*, *Raccolta dei bozzoli*, *Due madri*, nei quali si scorge l'influenza spirituale del Millet, sono opere però originalissime e sincere; *Il padre è morto*, *Il bacio della croce*, *La culla vuota*, *Il pastore innamorato*, *Ritorno all'ovile* (fig. 395), *Pastorelle*, tutti tenui di soggetto, ma pregevoli per la visione nuova e luminosa; *Benedizione delle pecore*, *Gregge in moto*, *Messa prima*: 1882, *Ave Maria a trasbordo*: capolavoro purtroppo rifiutato a Brera e premiato a Amsterdam con medaglia d'oro: 1886, *Ave Maria*; 1884, *Tosatura delle pecore*; 1885, piccola mostra personale a Milano.

Il Segantini, attratto sempre dall'aperta campagna, soggiornò a lungo a Caglio Valassina nell'alta Brianza, dove fece: *Alla stanga*, ultimo quadro del periodo prealpino della sua arte (ora Galleria A. M., Roma Tav. XV). Nel 1886 parte per l'alta mon-

tagna e dopo aver vagato alquanto si ferma a Savognino dove rimane diversi anni. Da questo secondo periodo: 1884-87, *L'aratura* (Pinacoteca di Monaco); *Le vacche al giogo* (Galleria Henneberg, Zurigo); *Maggio nelle montagne*, *La montanara* (Galleria R., Dresda); *Cavalli al fonte* (Galleria I. R., Vienna), *Il meriggio nelle Alpi*, *Pascoli alpini*, *La primavera*, l'*Angelo della Vita* (fig. 396, Galleria d'A. M. Milano) ecc.; tutti capolavori che dànno a chi li guarda un'emozione intensa. Nel 1894

Fig. 396. G. Segantini: L'Angelo della vita — Milano, Galleria d'Arte Moderna

il Segantini salendo sempre si trasferisce al Maloja dove muore nel 1900. Nel 1895, *Ritorno al paese natio* (fig. 397, Esp. a Venezia, ora alla Galleria N. di Berlino); *Dolore confortato dalla fede*, *Sul Maloja*, *Il frutto dell'amore* (Museo di Amburgo); *Le cattive madri*, molto ammirato (al Belvedere, Vienna); *Amore alla fonte della vita*. In queste tele dell'ultimo periodo, oltre alla riproduzione dal vero, il pittore introduce un elemento nuovo: l'apparizione, il fantasma come personificazione dell'idea-

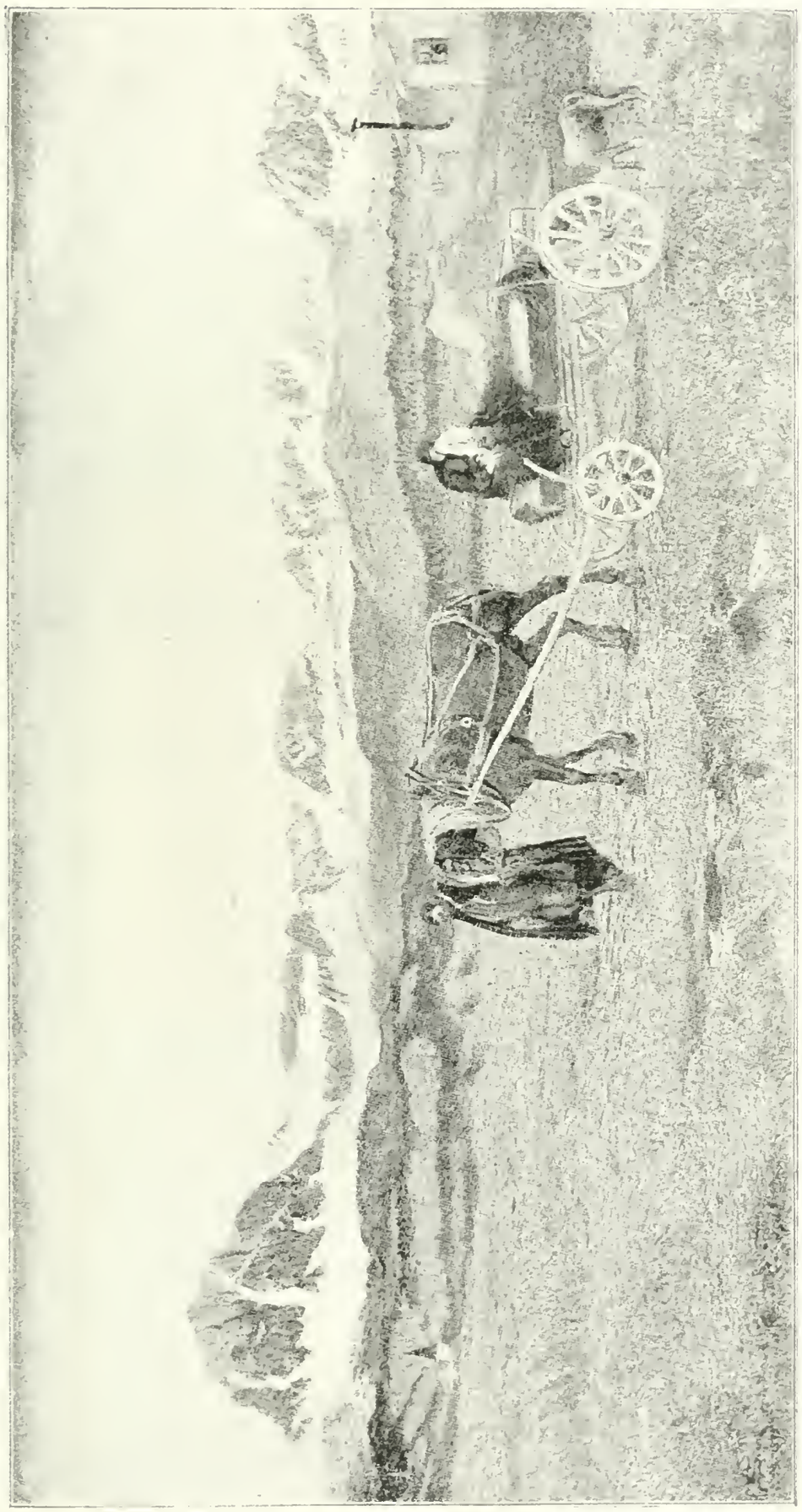


Fig. 397. Giovanni Segantini: Ritorno al paese, natio — Berlino, Galleria Nazionale.

Fig. 398. G. Segantini: La Vita (Pannello di trittico).

lità. 1900, per l'Esposizione di Parigi, grandioso trittico rimasto incompiuto: *La vita*, *la natura*, *la morte* (fig. 398).

In **Toscana,** precursore del movimento romantico fu Giuseppe Bezzuoli (1874-1855), autore dell'*Entrata di Carlo VIII a Firenze*. Il suo miglior allievo fu:

Stefano Ussi (1822-1901), nato e morto a Firenze, combattente a Curtatone a Montanara, prigioniero degli austriaci a Theresienstadt, giunge di colpo alla celebrità col suo quadro: *La cacciata del duca d'Atene* (fig. 399, ora alla Galleria d'Arte

Fig. 399. S. Ussi: La cacciata del duca d'Atene — Roma, Galleria d'Arte Moderna.

Moderna di Roma), esposto a Firenze nel 1861, e a Parigi nel 1867, dove ebbe il primo premio. Quest'opera segna un progresso notevole come disegno, colore, rilievo, specialmente per la figura del duca Gualtieri, ed ottenne un clamoroso successo. Ma l'artista cercò presto un'altra via nello studio del colore vibrante del cielo. Andò a lavorare al Marocco; e frutto di quel viaggio furono: *La festa del Tappeto*, *La scorta del governatore*, *La famiglia dell'Arabo*, *Festa a Fez*, ecc. Il suo *Machiavelli* (Gall. Naz. di Roma), di concezione elevata, manca di vita e di calore.

Adeodato Malatesta (1806-1864), nato a Modena, studiò con Bezzuoli, Benvenuti, Bartolini e si fece gran nome col quadro: *Disfatta di Ezzelino da Romano*, premiato a Firenze nel 1862. Fece buoni ritratti e fra gli altri quello della *Figlia di Ciro Menotti* (Gall. Naz. di Roma). Trattò il genere sacro con successo nelle chiese di Modena ed altrove.

Luigi Mussini (1813-1888), nato a Berlino da genitori italiani, visse a Firenze, ove introdusse gli insegnamenti di Ingres. Nei suoi scritti sostiene i principî dell'idealismo (« Epistolario artistico ». Siena 1893): ma le sue pitture sacre e di storia sono dure e convenzionali: *Endoro e Cimodocea sui monti della Messenia* (Galleria Antica Moderna. Firenze); *Le natalizie e i parentali di Platone* (Gall. A. M., Torino); *La cacciata dei profanatori del Tempio*, *S. Crescenzio*, *Nerone*, ecc. Cartoni: *Natività della Vergine*, *Assunzione della Vergine* (mosaici sulla facciata del Duomo di Siena). Ebbe un fratello, Cesare, pittore.

Il Mussini, dotato di profondità di pensiero, rimane nell'esecuzione artificiale e sbiadito.

Amos Cassioli (1832-1896), pittore di storia, autore di una molto mediocre: *Battaglia di Legnano* (Galleria Moderna di Firenze), e di molti altri quadri storici di scarso valore: *Maria Stuarda*, *Boccaccio*, *Francesca da Rimini*, *Arcangelo Raffaele*, *Congresso di Pontida*. Nel 1872 a Milano espose: *Em. Filiberto a S. Quintino*, *Principe Eugenio*, *Carlo Em. III a Guastalla*, *Carlo Alberto a Pastrengo*, ecc. ecc.

Carlo Ademollo (1828-1911), nato a Firenze, preferì riprodurre i fasti del Risorgimento nella: *Morte di Ugo Bassi*, *Ultimo assalto a S. Martino*, *Incontro di Vitt. Emanuele con Garibaldi*, *Monaco Almachio che tenta impedire spettacoli gladiatori* (Gall. Pisani di Firenze).

Antonio Ciseri (1821-1891), nato a Ronco e morto a Firenze ove venne a dodici anni per studiare pitture col Benvenuti e col Bezzuoli. Predilesse i soggetti sacri e storici; ma, quantunque fosse tenuto a suo tempo e dai suoi amici un pittore insigne, non possiede certo straordinarie doti artistiche; certo egli pecca spesso di teatralità e di falsità (evidentemente voluta di colore. Secondo il Rosadi, suo geniale e acuto biografo ma che spesso ne esalta eccessivamente il merito, egli voleva trasformare ogni scena mistica in un caso di coscienza: ma questo processo « di mediazione » era la lente deformatrice attraverso alla quale il Ciseri vedeva le cose.

Ora, è appunto questa deformazione sistematica che toglie ai suoi quadri il loro maggiore pregio. Lavorò otto anni alla: *Strage dei Maccabei* tenuto dal Rosadi

Fig. 400. A. Ciseri: Ecce Homo — Roma, Gall. Naz.

per il suo capolavoro. Nel 1863 compì un quadro di mezze figure al naturale: *Date a Cesare quel ch'è di Cesare*, e un altro delle stesse dimensioni: *Giuseppe venduto*, *Ecce Homo* (G. Naz. di Roma, fig. 400), ed il suo: *Cristo portato al sepolcro*, sono forse migliori ma non resistono ad una critica severa. Fu quanto mai fecondo ritrattista; i suoi ritratti, circa 200, sono andati sparsi per tutto il mondo; fra i più conosciuti citiamo: *Giovanni Dupré*, *scultore Poggi*, *Luigi Venturi*, *Giovanni Prati*, *Guerrazzi*, *Gino Capponi*, ecc.

Il Ciseri fondò nel 1860 una scuola di pittura sotto la forma singolare di « Società cooperativa fra gli scolari » i quali si obbligavano a pagare 10 paoli al mese per sopperire alle spese. La scuola fiorì 30 anni, diede scolari pregevoli e fu approvata anche dal governo della Toscana. Vanno ricordati ancora:

Cosimo Conti (1825), scultore e restauratore di opere d'arte.

Pietro Aldi (1852-1888), allievo del Mussini: *Funerali di Pompeo*, *Ultime ore della libertà senese* (palazzo dei Conservatori in Campidoglio).

Il Puccinelli, il Lanfredini, Michele Gordigiani, ecc.

Ma verso la metà dell'Ottocento ebbe inizio a Firenze quel movimento artistico che fu poi detto dei « macchiaiuoli »; e che fu non soltanto notevolissimo per il valore degli artisti che ne furono iniziatori o che vi aderirono; ma per la grande influenza che esercitò sullo sviluppo e sulle tendenze di tutta l'arte italiana negli anni seguenti: influenza che, sotto certi aspetti, si può dire non ancora scomparsa.

**I macchiaiuoli.** — Fu verso il 1848 che cominciarono a riunirsi nel caffè Michelangelo a Firenze alcuni giovani pittori, desiderosi di novità, ribelli in politica come in arte; i quali cercavano un indirizzo nuovo e quanto più possibile opposto alla vecchia pittura accademica. In questo primo gruppo di rinnovamento, aperto a tutte le discussioni, alle idee più arrischiate, regnava il massimo buon umore e la massima libertà. Frequentato da principio da Ussi, De Tivoli, Altamura, Borrani, Cabianca, ecc., esso cercava ancora la sua via quando fu aperta l'esposizione di Parigi (1855) dove trionfavano paesisti come il Corot, il Daubigny, il Rousseau i quali entusiasmarono i tre giovani pittori ivi mandati in esplorazione dal cenacolo del caffè Michelangelo: essi erano: Morelli, Altamura e De Tivoli. D'allora in poi trionfò la teoria che si disse della « macchia »; e cioè della visione sommaria delle figure

e delle cose, riprodotte tenendo conto del loro valore coloristico più che del loro contorno; questa scuola generò eccellenti artisti originali, con caratteri prettamente toscani, ed opere degne di essere confrontate con i grandi impressionisti francesi quali Degas e Manet.

Telemaco Signorini (1835-1901), nato e morto a Firenze, figlio di Giovanni, pittore anche lui. Telemaco non ebbe la pazienza di seguire i corsi accademici e cominciò col dedicarsi alle lettere: scriveva delle polemiche argute e mordaci contro l'accademismo e in favore delle teorie artistiche più rivoluzionarie; frequentava lo studio libero del nudo per divertirsi alle spalle dei compagni troppo diligenti e dei modelli dalle pose pseudo-classiche. Appassionato di politica, leggeva Mazzini e Proudhon; mentre, irrequieto e geniale, verseggiava e dipingeva con uguale facilità. Fu nel 1856 che egli ebbe, a Venezia, il primo impeto d'entusiasmo per l'arte vera in confronto al facile dilettantismo in cui si trastullava.

Cercò allora e trovò una tecnica originale, sobria di colore, larga e libera di concetto, efficacissima nel rappresentare atteggiamenti violenti e scene del più acuto verismo. Non ebbe fortuna con i suoi primi lavori e ci fu chi per disprezzo lo chiamò « macchiaiuolo »; ma Signorini ed i suoi seguaci trasformarono ben presto questo dispregiativo in simbolo di gloria. Le sue tele di soggetto militare ebbero fin da

Fig. 401. T. Signorini: Le pazze a S. Bonifazio — Venezia, Galleria d'Arte Moderna.

principio miglior successo, per ragioni patriottiche più che artistiche. Ma il pittore ritornò ben presto alla sua prima maniera, modificandola e sviluppandola verso una forma d'arte più perfetta, verso un verismo più semplice e più profondo. 1856, *Studi sul Ghetto di Venezia:* 1861, *Quadri di battaglie*; 1865, *Le pazze a S. Bonifazio* (Galleria d'Arte Moderna, Venezia, fig. 401); *L'Alzaia; Novembre, Vecchio mercato fiorentino* (Galleria d'Arte Moderna, Venezia).

Riportava dai suoi ripetuti viaggi a Parigi dove, conobbe i principali artisti del tempo, una visione sempre più gustosa e personale della vita. Rimase famoso il quadretto: *Felice voi galline che non andate a scuola.* Altre sue opere: *Fuori Porta Adraina a Ravenna* (Galleria Naz., Roma); *Bagno penale di Portoferraio, Toletta del mattino, Ponte Vecchio, Santa Croce da via dei Malcontenti, Sole di sera a Settignano, Nei campi, Un colpo di vento* (Museo civico, Torino), ecc.

E morì come visse — povero, allegro e innamorato dell'arte.

Serafino de Tivoli (1826-1890), nato a Livorno, morto a Firenze, studiò col pittore Markò e combattè per l'indipendenza a Curtatone e a Montanara, andò a Parigi nel 1855 e vi si stabilì nel 1873, dopo un viaggio a Londra. Poco favorito dalla fortuna, morì all'ospedale di Firenze, quasi dimenticato. Dipinse: *La Senna a St. Denis, La Senna a Marly, Antica Pescaia a Bougival, Campagne romane*, ecc.

Fig. 402. C. Banti: Paysanne toscane.

Cristiano Banti (1824-1905), nato a S. Croce, morto a Firenze, allievo del Nenci all'Accademia di Siena. Dipinse un: *Galileo dinanzi all'inquisizione*, che poi disprezzò come opera troppo accademica, per cercare l'inspirazione nella sola realtà. Lavorò molto, ma non espose quasi mai, non avendo bisogno di vendere i suoi quadri, grazie alle sue buone condizioni finanziarie. Le sue opere, raccolte ed esposte dopo la sua morte, furono una rivelazione per gli stessi artisti: *Il ritorno dalla pesca sul lago di Bientina, Tre vecchie in riposo, Giovane trecciaiola* (app. comm. Lino Pesaro, Milano); *Le predone, Paysanne toscane* (fig. 402). Dipinse anche molti quadri interessanti e significativi senza titoli speciali.

Silvestro Lega (1826-1895), nato a Modigliano, morto a Firenze, povero

e dimenticato, all'ospedale. Dipinse dapprima nel genere del Ciseri, suo maestro, scene complicate e farraginose; ma la vita militare e gli studî di battaglie lo ravvicinarono alla realtà e al gruppo del Signorini. Predilesse soggetti minuti di vita contadinesca e borghese, trattandoli con semplicità di primitivo. Opere migliori: *Cucitrice* (Galleria Pisani, Firenze); *Una contadinella fiesolana*, *Una gabbrigiana*, esposte a Venezia 1887; *Motivo dal vero*, *L'aspettativa*, *La madre*, *Paese di Mugello*, *Campagna del Gabbro*, *Un pensiero*, *Le bambine che fanno le signore*, *Gli occhiali della nonna*, *Primo dolore*, *La leggitrice*, *L'educazione al lavoro*, *Ciociara* (fig. 403). Nel 1861 aveva esposto a Firenze: *L'imboscata dei bersaglieri*.

Fig. 403. S. Lega: La ciociara.

Odoardo Borrani (1834-1905), nato a Pisa, pittore e patriota, professore all'Accademia di Firenze dove aveva studiato sotto il Bezzuoli e il Pollastrelli; la natura fu la sua vera maestra e ben presto diventò uno dei principali fra i macchiaiuoli. Suo primo quadro fu: *Un veglione di maschere all'Pergola*. Dipinse poi: *Lorenzo il Magnifico si salva nella sacrestia del Duomo* (med. d'oro, 1859); *Michelangelo che dirige le fortificazioni di Firenze*, *Mietitura nelle montagne pistoiesi*, *Speranze perdute*, *Al coro*, *L'Arno*, *Interno della chiesa di S. Monica*, *Fate la carità*, *Goldoni*, ecc.

Vincenzo Cabianca (1827-1903), nato a Verona, morto a Roma. Venne a Firenze e s'iscrisse subito fra i macchiaiuoli, diventandone una delle figure principali. Nel 1861 andò a Parigi col Signorini e col Banti, più tardi si stabilì a Roma (1868) e si fece apprezzare come eccellente acquarellista per il forte colorito e il disegno perfetto. Nemico di ogni convenzionalità ricercava gli effetti di sole ed informava i suoi lavori a quei due grandi principî che sono: il valore e il rapporto. Lo dissero « innamorato delle monache » perchè amava spesso riprodurre nei suoi quadretti il bianco delle cuffie sul nero degli abiti; ma per ottenere questa macchia di colore non ricorse solo alle monache: gli bastava e cercava (come nel suo; *Mandriana e porcile al sole*) una qualunque altra opposizione violenta di tinte. Questa smania dei forti contrasti di colore fu da lui spinta talvolta all'estremo, come nelle sue « vedute » di certi canali veneziani: e non si può negare il fàscino, tra fantastico e misterioso,

che esercitano molti di questi suoi quadri. Tra i quali notiamo: *Il caligo a Venezia*, *Sul far del giorno*, *Gondola bruna*, *La pace del chiostro*, *Le mura del convento*, *Sotto il ponte dei baretteri a Venezia*, (fig. 404) *Le monachine*, *S. Angelo all'isola di Giudecca*, *La neve a Venezia*, *Piccola via*, *Sulla marina di Viareggio*, *La casa ad Anacapri*, *Reminiscenze di Amalfi*, *Il bagno fra gli scogli*, ecc. Nel 1889 espose a Venezia: *Il Tevere alle porte di Roma*.

Giovanni Fattori (1825-1908), nato a Livorno, morto a Firenze, grandeggia fra i macchiaiuoli per spiccata originalità e per valore artistico, non ancora completa-

Fig. 404. V. Cabianca: Sotto il ponte dei baretteri a Venezia.

mente apprezzato, ma forse molto superiore a tutti i suoi coetanei. In un libro religioso di aneddoti T. Signorini parla di lui come di un discepolo indisciplinato del Bezzuoli, che lo chiamava matto addirittura: durante tutta la vita egli fu spesso senza un soldo in tasca; senza casa e senza studio. Ma il suo vero studio fu sempre la strada dove disegnava chiunque incontrava e lo colpisse un poco: per modelli sceglieva spesso anche gli animali, e specialmente i cavalli.

Nel 1859 fece molti studî di soldati francesi accampati alle Cascine ed avendo il governo bandito un concorso per quattro quadri sui salienti episodî di Magenta e Solferino, il Fattori andò a Magenta a studiare sul posto il paesaggio della famosa battaglia. E vinse il premio col suo: *Il campo italiano alla battaglia di Magenta* (Gall. A. M., Firenze). Seguirono molti altri quadri militari: 1868, *Attacco alla Madonna della Scoperta comandato dal generale Lamarmora* (Pin. mun., Livorno); 1870, *Il Principe Amedeo ferito a Custoza* (Gall. Nazionale, Milano); *Il quadrato*

*del 49° Regg. a Custoza* (Firenze); *La carica di cavalleria a Montebello* (Livorno), *Lo scoppio del cassone* (fig. 405), *Linea di battaglia*.

Avrebbe continuato in quel genere di lavoro se non fosse stato rimproverato da Nino Costa, tornato allora dall'Inghilterra, di non essersi dato all'arte nuova. Il Costa lo condusse fuori con sè in campagna; ed a queste passeggiate dobbiamo bellissimi studî di paesaggi toscani e romani. Dopo il 1870 fu invitato con i macchiaiuoli nella villa di Diego Martelli a Castiglioncello dove dipinse con passione e con arte meravigliosa: *Riposo*, 1889; *Ritratto di mia figlia* (collezione Martelli); *Falciatrici* (comm. Lino Pesaro, Milano).

Fig. 405. G. Fattori: Lo scoppio del cassone.

Da quelle impressioni trasse gran numero di acqueforti, arte per la quale si appassionò negli ultimi anni della sua vita: 1872, *Pasture*, *Mercato di cavalli a Piazza Montanara* (naufragato tornando dall'Esposizione di Filadelfia); 1880, *Cavalli al pascolo*; 1886, *Buoi al pascolo*; 1887, *Il salto delle pecore*; 1889, *La marca dei puledri in Maremma*; 1893, *Butteri*; 1894, *Maremma toscana*. Negli ultimi anni, in un'epoca di pessimismo, fece un quadro di realismo atroce: *Dimenticato*; rappresenta un soldato morto, vicino ad uno stagno fangoso, in mezzo ai maiali. Lavorò sempre, fino all'ultimo della sua vita; e morì poverissimo, avendo sempre disdegnato gli onori e gli agi pure di conservare intatta la sua fierezza di artista libero e indipendente.

In **Piemonte,** nella prima metà del secolo passato, anche Torino seppe crearsi una scuola d'arte, grazie specialmente al marchese Roberto d'Azeglio, uomo di grande

ingegno, artista anche lui e consigliere di Re Carlo Alberto. Costui fece presente al Re che era necessario, per lo sviluppo artistico del popolo, rendere pubbliche le preziose collezioni del palazzo, riordinare l'armeria e il medagliere, aprire la Pinacoteca (1832). Nel 1842 ebbe luogo la prima Esposizione di Torino. Valenti professori furono chiamati all'Accademia, tra gli altri il Palagi, il Bellosio, il Conconi.

Carlo Arienti (1801-1873), nato ad Arcore in Brianza, morto a Bologna, allievo di Luigi Sabatelli, professore all'Accademia di Milano e poscia nominato di-

Fig. 406. C. Arienti: Una scena della congiura dei pazzi.

rettore dell'Albertina di Torino (ove rinnovò l'insegnamento della pittura). Dipinse il *Barbarossa*, per Re Carlo Alberto. Dal 1843 al 1860 passò all'Accademia di Bologna quale direttore. Il suo quadro più famoso: *Una scena della congiura dei pazzi*, (fig. 406), uno dei migliori tra gli innumerevoli quadri storici dell'epoca, è di molto superiore alle altre opere sue: *Beatrice di Tenda*, *Geremia*, *Angeli del Calvario*, *Barca di Caronte*, *Oreste*, *Fedra ed Ippolito*, *Re Edipo cieco*, *Francesca da Rimini*, *Ritratto del Bellini*, (palazzo del Consevatorio a Napoli).

Giovanni Migliara (1785-1837), nato a Alessandria, morto a Milano, decoratore e scenografo; nel paesaggio continua, con qualche pretesa romantica, la tradizione

del Canaletto. Col Galliari dipinge più di 100 scene che poi riproduce in quadretti. Opere sue si trovano nelle pinacoteche di Alessandria e di Torino: *Piazza del Pantheon* (Galleria Lochis, Bergamo); *Interno di convento*, *Veduta di Venezia* (Brera); Nove paesaggi (Galleria di Torino).

Francesco Gonin (1808-1889), torinese, facile frescante e buon decoratore, eccellente nell'acquarello, trattò la tempera, l'acquaforte, la litografia. Allievo di Luigi Vacca all'Albertina (1820), sposò nel 1837 una figlia del maestro scenografo col quale aveva collaborato e prese il suo posto al Teatro Regio (1837).

Il Manzoni lo scelse per illustrare i *Promessi Sposi*. Nel 1840-41, insieme al Bellosio, dipinse due Sale al palazzo Reale di Torino; decorò un Teatro alla Spezia, il Carignano a Torino, e diverse chiese di Torino; anche il Tendone del Teatro Regio è una delle sue opere migliori. Fra i molti quadri: *La morte del Duca di Savoja Carlo Emanuele II*, *La monaca di Monza* (Brera).

Paolo Emilio Morgari (1815-1882), torinese, figlio di Giuseppe pure lui pittore. Studiò sotto Biscarra e lasciò molti affreschi nelle chiese di Santhià, di Carrù, di Fossano, di Mondovì, ecc.; *Pitture murali* nella basilica mauriziana; *Scalone* del palazzo Reale. Decorò pure con Gonin l'antico Palazzo del Parlamento a Torino.

Enrico Gamba (1831-883), pittore di figura; quale discepolo di Overbeck cercò di nobilitare anche il quadro storico. Ebbe notevole successo nel 1854 con: *I funerali di Tiziano*, buon lavoro ma di una tristezza opprimente; *Assassinio di Fra Paolo Sarpi* (Galleria Arte Moderna, Torino), *Vittorio Amedeo II. La Carmagnola* (Gall. Naz. di Roma).

Andrea Gastaldi (1826-1889), torinese, continuatore di quel romanticismo eroico al quale i liberatori d'Italia attingevano sempre nuove forze di resistenza. Professore all'Albertina, si distigue per la efficienza drammatica del concetto e la bontà della forma, corretta ed austera. Opere sue dal 1847-69: *Sacrificio di Abramo*, *Addio di Gesù e di Maria*, *Vespri Siciliani*, *Pia dei Tolomei*, *Barbarossa dopo Legnano*, *Bruto minore*, *Pietro Micca*, *Il prigioniero di Chillon*, *Savonarola*, *La sete dei tortonesi assediati* (Acc. Albertina).

Massimo d'Azeglio (1798-1866), nato e morto a Torino. La sua fama di uomo politico e di scrittore è certo superiore alla sua fama d'artista. Tuttavia egli fu un pittore sincero che volle studiare direttamente dalla natura: nei « Miei ricordi » egli parla assai nobilmente di questo suo amore artistico e veristico per il paesaggio: così che — soltanto però per i quadri di paesaggio — la sua opera pittorica può dirsi quella di un modesto ma schietto innovatore (fig. 407). Essa è circoscritta fra il 1833 e il 1843: più tardi la politica lo prese tutto.

Esercitò più colla penna che col pennello un'influenza grandissima sugli artisti del tempo e lavorò moltissimo nel 1833-43. Opere più apprezzate: *La vendetta* (casa Poldi-Pezzoli); *L'ombra di Argelia*, *Il combattimento di Atlante con Bradamante*, *La morte del Montmorency*, *Contadinella in un mal passo*, *Ritratto della marchesa Luisa d'Azeglio*, (in collab. con Molteni, nobil donna Clotilde Cornaro.

Fig. 407. M. D'Azeglio: Paesaggio — Milano, Castello.

Firenze). Si conservano alcuni lavori suoi nelle gallerie di Torino. Roma e alle Brera. Bello studio di paesaggio è il suo: *Ulisse accolto da Nausicaa.*

Francesco Gamba (1818-1887), nato a Torino, paesista di marina. Diresse in Germania le sue peregrinazioni artistiche e s'inspirò ai pittori della scuola di Düsseldorf. Direttore della Pinacoteca di Torino, ebbe molte cariche. Dai suoi viaggi riportò eccellenti vedute: *L'isola di Helgoland* (1880 esp. a Torino); *La Dora al piccolo S. Bernardo, Veduta di Leyni, Interno di bosco, Canale di Erasmo a Rotterdam, Antico-canale in Normandia, Scogliere e villaggio olandese, Francoforte sul Meno, Ostenda, Lago Maggiore, S. Pietro a Roma, Canalgrande a Venezia*, ecc. Fece anche numerosi ritratti.

Angelo Beccaria (1820-1898), nato a Torino, ebbe degli accenti più vivaci e personali; maestro del Re Umberto, lavorò dal 1845 al 1880. Notevoli opere: *Un sito nella valle di Lanzo* (1845); *Tramonto del sole, La colazione di un facchino, Diana e Atteone, La vita rustica, Nel parco, Crepuscolo, Presso il lago, Comari del villaggio*, ecc.

I suoi lavori sono a Torino, a Firenze, a Venezia nelle gallerie private; molti sono posseduti dall'avvocato Camerana di Torino. Opere principali: *La quiete, Paesaggio, Veduta della vallata della Magra, Riviera di Sestri, Fontana presso Spezia, Il prato, Il mattino, La fontana degli ulivi, Il crepuscolo, Strada dei campi,*

*La sera*, *Ritorno dal lavoro*, *Vespri*, *Sorgente*, *Altacomba*, *Bufera imminente*, *Nubi*, ecc. ecc.

Carlo Piacenza (1814-1887), nato a Torino, pittore di paesaggi melanconici; studiò 5 anni all'Albertina e un anno coll'acquarellista Jullierat. Nel 1855 nominato professore di pittura all'Accademia militare, fu per qualche tempo maestro della Regina Margherita. Suoi lavori dal 1845-1884: *Mattino d'autunno*, *Veduta presso Gioveno*, *Ritrovo di cacciatori*, *Valle d'Aosta*, *Lanterna di Genova*, *Tranquillità campestre*, *Riposo di contadini*, *Mattino a Gressoney*, ecc.

Giuseppe Camino (1818-1890), si acquistò popolarità per la sua fantasia di scenografo.

Ma l'artista che fu veramente grande tra i paesaggisti piemontesi, è:

Antonio Fontanesi (1818-1882), nato a Reggio Emilia. Venuto giovanissimo in Piemonte dove ebbe largo consenso e numerosi imitatori; combattè nella legione Manara e dovette rifugiarsi a Ginevra dove visse a stento vendendo le sue acqueforti e insegnando il disegno. Frequentò lo studio di Diday e di Calame, ma si accostò maggiormente ai paesisti francesi come il Daubigny, che allora era a Ginevra e che gli diventò amico. Il Fontanesi espose a Parigi col Corot e col Troyon, destando la loro ammirazione, pur rimanendo fedele al suo temperamento italiano.

Si recò a Londra nel 1865 ove si inspirò al Constable e al Turner ed acquistò

Fig. 498. A. Fontanesi: Novembre.

una luminosità più diffusa e una visione poetica più elevata. Tornato in patria, chiese un posto di professore a Firenze; ma fu invece nominato a Lucca, dove fu costretto a insegnare figura. Trasferito a Torino dove fu poco apprezzato, fu tale il suo scoramento che chiese un posto di direttore delle Belle Arti nel Giappone a Yeddo, attratto come era dall'arte giapponese, affine in qualche modo alla sua per la luminosità delle tinte e l'idealità dell'interpretazione. Dovette ritornare in Italia, dopo due anni, gravemente ammalato e si stabilì nuovamente a Torino (1878) dove espose numerosi e significativi paesaggi alla grande Esposizione del 1880. Ma l'arte sua, tutta fatta di preparazioni a chiaroscuro, di pastosità, di velature, era più atta ad

Fig. 409. A. Fontanesi: Alla fonte l'abbeveratoio.

interpretare degli stati d'anima che non a riprodurre il vero; e lasciava freddo il grosso pubblico. Avvilito dell'insuccesso continuo e dell'indifferenza della critica, morì nel 1882 dopo aver lavorato sino all'ultimo per vivere dignitosamente.

Soltanto nel 1901 all'Esposizione internazionale di Venezia fu riconosciuto quel grandissimo pittore che in realtà era stato e messo in un posto assai vicino ai grandi paesisti Corot, Rousseau e Daubigny. Sue opere principali: *Le nubi*, *Novembre* (fig. 408); *Alla fonte l'abbeveratoio* (fig. 409); *Marina in burrasca*, *Altacomba*, *Solitudine*, *l'Aprile*, *Bufera imminente*.

A **Roma** il movimento romantico ebbe breve durata e fu presto soffocato da quel particolare e non felice stato d'animo che imponeva alla città la grettezza politica dell'ultimo governo papale. Uno de' suoi maggiori esponenti è:

Francesco Podesti (1800-1895), nato ad Ancona, morto a Roma. Allievo del Camuccini e del Landi, nella sua lunga vita passò dal romanticismo al classicismo; si affermò pittore non comune nel suo grande affresco in una sala del Vaticano, attigua alle stanze di Raffaello: *Il dogma della Concezione*, di composizione sapiente e di piacevole esecuzione, ma di effetto disastroso per l'immediato confronto col

Fig. 410. F. Podesti: Il martirio di S. Lorenzo.

grande Urbinate. Un altro suo quadro: l'*Assedio di Ancona*, fu premiato a Londra e a Parigi e fu famoso a suo tempo; esposto ora alla Pinacoteca di Ancona, ci sembra vuoto nel significato e manierato nell'esecuzione. Altri lavori suoi: *Il martirio di S. Lorenzo* (fig. 410); opera giovanile, ancora interessante; *Giudizio di Salomone* (per Re Carlo Alberto); *Torquato Tasso alla corte di Ferrara* (Galleria Tosio, Brescia), ambedue lodati molto dallo Hayez: *Boccaccio* (Brera). Fra gli affreschi

suoi: *Psiche* e *Danza delle ore* (palazzo Busca-Serbelloni, Milano). Dipinse 400 opere note, 350 ritratti ad olio, 200 a pastello e fu pure scultore e letterato.

Come fu detto in precedenza, il Minardi, professore di Belle Arti a Perugia e membro dell'Accademia di S. Luca, aveva fondato in piazza Santi Apostoli una scuola di pittura privata, di poco superiore come insegnamento a quella accademica, dove studiarono artisti valenti quali il Consoni, il Gagliardi, il Grandi, il Fracassini.

Nicola Consoni (1814-1884), nato a Ceprano romano, morto a Roma. Pittore storico, severo e corretto nel disegno; studiò col Sanguinetti a Perugia, indi col Minardi a Roma. Dipinse degli affreschi sulla vita di Gesù, fra cui: *Cena di Emmaus* (Loggie vaticane). Altri a *S. Paolo:* Cantoni per i mosaici della facciata; un soffitto nel palazzo di Marino Torlonia; *Cristo, L'Immacolata* (Cattedrale di Diacovar, Croazia). Ricevette commissioni dalla Regina Vittoria, da Pio IX, ecc.

Pietro Gagliardi (1809-1890), buon frescante: Due affreschi (in S. Paolo); *Crocifissione* (S. Girolamo degli Schiavoni); *Concezione, I profeti* (chiesa S. Agostino; *Sipario* del teatro di Viterbo, ecc.

Francesco Grandi (1831-1881), romano. Studiò a S. Luca col Venuti; si distinse nell'affresco, nelle chiese dei Lucchesi, di S. Giovanni e Paolo, di S. Apollonia, di S. M. in Trastevere, di San Paolo: *S. Paolo che parla al popolo, S. Paolo cacciato dagli ebrei dal tempio, Innocenzo III e Leone III* (S. Giov. Laterano); *S. Lorenzo da Brindisi* (Vaticano); *Martirio di S. Lorenzo* (S. Lorenzo), ecc.

Fig. 411. C. Fracassini: I Martiri Gorgoniensi.

Cesare Fracassini (1838-1868), nato a Orvieto, morto a Roma. Modesto ma geniale, operò con molta verità, espressione e fantasia. Allievo del Minardi, si formò poi da sè. Predilesse i soggetti drammatici e le vaste composizioni decorative, sipari da teatro, per esempio: *Numa che ascolta la ninfa Egeria* (sipario del teatro Argentina); *La consegna del carro a Fetonte* (teatro Apollo); *Sipario* del teatro di Orvieto.

Nel 1864 eseguisce affreschi nella basilica di S. Lorenzo, per i quali preparò molti studî e cartoni conservati tuttora nella Galleria Nazionale. Notevoli per l'effetto drammatico, i suoi scorci e il suo chiaroscuro. Sono sue opere maggiori: *I martiri Gorgoniensi* (fig. 411); *Il beato Canisio davanti a Ferdinando* (Vaticano).

Fra gli artisti che seguono l'esempio ed i metodi pittorici del Fracassini troviamo:

Cesare Mariani (1826-1901), romano, allievo di Minardi e di Silvagni, eseguì buoni affreschi: nella chiesa di S. Lucia del Gonfalone e in S. Lorenzo fuori le mura; nelle sale del Ministero delle Finanze e nella cattedrale di Ascoli Piceno, ecc. Fra i quadri suoi citiamo: *Em. Filiberto che raccoglie le offerte dei suoi sudditi* (Casa Savoia); *Il presepio e la sepoltura di Gesù* (Teramo). Il Mariani fu professore di pittura di Re Vittorio Emanuele III quand'era principe di Napoli; fu socio o Presidente di molte accademie italiane ed estere.

Guglielmo de Sanctis (1829-1911), romano, autore del: *Ritratto di donna Olimpia Pamfili* (G. M., Roma), molto suggestivo, e di quelli della *Regina Margherita*, *Re Umberto*, *Aleardo Aleardi*, *Samuel Smiles*, *Longfellow*, *Don Pedro del Brasile*, *Capitano degli Svizzeri* (Gall. Mod. di Roma). Tra i quadri storici: *Michelangelo*, *Ferruccio* (Museo di Torino); *Galileo* (Gall. Giovanelli, Venezia), ecc.

Francesco Jacovacci (1839-1908), romano, ben noto per la sua *Vittoria Colonna*, premiata a Torino: *Alessandro VI e l'ambasciatore veneto* (Gall. A. M., 1881-1883, Roma); *Episodio della caduta di Venezia* (Roma, 1884). Trattò pure il ritratto, e con egual fortuna la pittura ad olio e l'acquarello. Le sue opere risaltano « per verità, potenza e naturalezza di espressione, proprietà di colorito, cognizione grande della natura, profonda coltura dell'arte » (De Gubernatis).

Scipione Vannutelli (1834-1894), nato a Genazzano, allievo del Würsinger di Vienna. Studiò pure in Francia, Spagna e Olanda. La sua maniera derivata da buone tradizioni e forti studî sul vero non fu guastata dall'insegnamento accademico. Rimase sempre personale anche nei quadri suoi meno riusciti; nei migliori si ammira la scelta del soggetto, la finezza dell'osservazione, il colorito saporito ed elegante. Trattò varî soggetti; ma sopratutto si dedicò con amore alle scene e ai costumi veneziani: *Passeggiata dei nobili sotto il palazzo ducale*, *Un idillio*, *L'invito al ballo*, *Coro di un'antica cattedrale con processione*, *Maria Stuarda* (acq. per Pitti da Vitt. Em. II); *I funerali di Giulietta* (Galleria Arte Moderna, Roma); *Le Mantellate*, *Ritratto di Re Umberto*, ecc.

Luigi Fontana (1827-1908, da Montesampietrangeli (Ascoli Piceno), pittore e scultore, allievo di Palmeroli e di Minardi. Primo quadro, esposto a Roma nel 1850, fu *Orazio Brancadoro all'assalto di Ratisbona*. Altri lavori pittorici a Genazzano, Tivoli, Frascati, Pesaro, Aquila, Recanati, Fermo, Ostia, ecc. ecc. Affreschi: a S. Lorenzo e Damaso, a Santi Apostoli, al Quirinale, a palazzo Spada, a palazzo Massimo, Moscetti, Ricci. A 81 anno dipinse un quadro per S. Martino e S. Marco a Petriolo Macerata. Opere sue di scultura: *Statua di S. Filippo d'Argirio*, per Malta; *Statua* nel monumento Minardi (cimitero, Roma).

Cesare Maccari (1840-1911), nato a Siena, venne a Roma nel 1867 e vi si stabilì. Fra gli allievi del Mussini egli fu certo il più eletto; e seppe ben presto imporre la sua superiorità tra i suoi compagni d'arte. Dipinse ad olio, a tempera, a fresco con ugual maestrìa e le sue opere al Senato e alla Santa Casa di Loreto rimarranno uno dei più notevoli monumenti della pittura storica e sacra del sec. XIX. Ma se, nel concetto, si eleva sopra la maggioranza dei pittori del suo tempo, nell'esecuzione è spesso pesante e troppo preoccupato della rappresentazione materiale e quasi servile del soggetto. Nelle scene di storia romana p. es. negli affreschi del Senato: *Attilio Regolo*, *Cicerone contro Catilina*, *Papirio Cursore*, *Curio Dentato*, *Appio e i Senatori*, (fig. 412) questo difetto è riscattato da una giusta e solenne visione della grandiosità del tema; ma diventa più grave quando il Maccari vuole rappresentare scene di vita contemporanea: *Il plebiscito di Roma*, *Funerali di Vittorio Emanuele* (Palazzo comunale di Siena). Nel 1895 rappresentò con grande efficacia: *Le litanie della Vergine* (Casa di Loreto). Altri affreschi preparò per il Palazzo di Giustizia; ma non potè eseguirli perchè colpito dalla crudele malattia che lo condusse alla morte. Opere minori: Affreschi (chiesa del S. Sudario, Roma); *Amore che incorona le tre Grazie* (Quirinale); *Deposizione di Papa Silverio*, *Vittoria Colonna che medita sulle poesie di Michelangelo*, ecc.

Fig. 412. C. Maccari: Appio e i Senatori.

Pio Joris (1843-1921), romano, allievo di Edoardo Pastina, professore alle Belle Arti di Roma dal 1855 al 1861, accademico di S. Luca nel 1901; trattò con successo il quadro storico di nuova maniera nella: *Fuga di Papa Eugenio IV* (Galleria Nazionale, Roma), di forte effetto coloristico.

Ebbe la medaglia d'oro all'Esp. di Parigi (1900), la croce della legion d'onore, e una medaglia d'oro a Dresda per il suo quadro: *Giovedì santo* (Galleria di San Luca). Altre opere: *Il battesimo*, *Mercante di antichità a Toledo*, *Dopo la questua*, *Dopo la benedizione*, *Lo scrivano pubblico* (fig. 413), *Passatempi in giardino*, *Miriam*, *Mercato di fiori*, *Pescivendola*.

La proclamazione di Roma a capitale importò nella città tutto un elemento di artisti nuovi, di spirito irrequieto, e non sempre animato da grandi ideali, ma anzi non di rado propensa ad incoraggiare l'arte inferiore, borghese e commerciale, a base di cardinali rosso-vestiti, ciociare formose, monaci rubicondi, ragazzi smorfiosi, che purtroppo popolano ancora molte fra le vetrine dei negozi di quadri moderni. Si aggiunga che la virtuosità cromatiche — preziose in lui — del gustoso pittore spagnuolo Mariano Fortuny, morto a Roma nel 1874, fra il compianto generale, degenerarono troppo spesso nei suoi imitatori, in acrobatismo e leziosità. Ma quando appunto la pittura pareva farsi più manierata o più falsa apparve sull'orizzonte un artista di una sincerità e di un ardimento a tutta prova.

Fig. 413. P. Joris: Lo scrivano pubblico.

Nino Costa (1826-1903), nato a Roma, morto a Marina di Pisa. Spirito indipendente ed ardito, i suoi primi quadri lo rivelarono come uno dei più potenti e scrupolosi riproduttori del vero. Studiò da ragazzo con Camuccini e Coghetti, poi col Podesti; ma per fortuna sua fu travolto nella bufera del '48 e dimenticò l'Accademia di S. Luca ed i suoi principî, per contemplare la natura e prendere da lei, durante la sua vita nomade di garibaldino eroico, suggerimenti per le sue opere future.

La campagna romana, specialmente, esercitava su di lui un'influenza straordinaria: si mise a percorrerla e a copiarla con amici suoi pittori, ed inventò, per renderla con efficacia, uno stile proprio, secco e quasi duro da ricordare, sotto certi aspetti, qualche primitivo toscano o senese del Quattrocento. Conobbe in Ariccia pittori stranieri come il Böcklin e Federico Leighton il quale gli si affezionò molto, e contribuì ad orientarlo verso lo spirito che informava in Inghilterra la pittura

preraffaellita. Questa sua tendenza ad elevarsi al disopra del piatto realismo già si fa sentire nelle sue: 1852, *Donne sulla spiaggia di Anzio* (Gall. Naz., Roma, fig 414). Dopo il 1859 lasciò Roma per Firenze; e simpatizzò con i macchiaiuoli, senza però adottare tutte le loro teorie. All'impressionismo preferiva la pittura di paesaggio raccolta, intima. Dal 1865 al 1870 rimase a Firenze e quando potè rientrare nella sua diletta Roma rimase deluso, vedendosi poco apprezzato dai suoi concittadini e dalla stessa critica d'arte d'allora. Si mise allora a scrivere anche lui, giudicando gli artisti viventi colla massima franchezza e severità e facendosi innumerevoli nemici. Inveì fra altro contro il Michetti e il suo « Voto »; e fu sarcasticamente aspro contro il Palizzi e la sua scuola. Ma intanto continuava a dipingere e a esporre all'estero, specialmente a Londra, nelle mostre di Grosvenor e della New Gallery, dove aveva molto successo colla sua maniera così sobria e raffinata.

Ma la violenza e talvolta anche l'ingiustizia delle sue critiche gli attirarono le simpatie di molti giovani artisti, che si raggrupparono attorno a lui, in una specie di secessione che prese il nome di « In arte libertas » e visse non senza pena per circa vent'anni, contribuendo però a innalzare il gusto del pubblico al di sopra delle solite mediocrità. Notevoli fra le sue opere: *Ad fontem Aricinum* (fig. 415), *La ninfa del bosco*, *Barca peschereccia*, *La battitura del grano*, *Il riposo dei marinai nel tramonto*, *Effetto di scirocco* (bellissimo), *Costume orientale*, *La schiava turca*, *I due modelli*, *La cappella di Santa Giustina*, *Autoritratto*, ecc.

L'influenza esercitata dal Costa sui giovani non fu molto feconda in pittori di figura degni di personificare e glorificare in Italia il movimento preraffaellita. I migliori sono:

Modesto Faustini (1839-1891), nato a Brescia. In gioventù fece dei quadri storici come: *L'arresto di Luisa Sanfelice*. Poi si dedicò a soggetti sacri: *Storie di S. Giuseppe* (basilica di Loreto), i cui bozzetti si trovano alla Gall. Naz. di Roma.

Adolfo de Carolis, nato nel 1874 a Montefiore (Ascoli Piceno), pittore di figure umane nobilmente stilizzate in atteggiamenti decorativi.

Fig. 414. N. Costa: Donne sulla spiaggia di Anzio — Roma, Galleria Nazionale.

Fig. 415. N. Costa: « Ad fontem Aricinum ».

Nino Carnevali, nato a Roma nel 1849 e morto nel 1915. Fu autore, in fondo, di quadri di genere: ma amava comporre grandi tele: *Il colera a Napoli*, *Le acciaierie di Terni*, dipinte con buon vigore, ma debolmente concepite.

A **Napoli** la pittura di paesaggio fu sempre in onore; ma nell'Ottocento la città e le province meridionali che in essa riconobbero sempre — come riconoscono ancora — il loro vero centro artistico, furono un vero vivaio di molti ottimi e anche di alcuni eccellentissimi artisti. E la così detta « Scuola di Posillipo » andò famosa in Italia: ma essa non indica gruppi di artisti che abbiano tendenze o tecniche artistiche comuni e costanti: ma piuttosto artisti che hanno sentito prepotentemente le meravigliose bellezze del cielo napoletano e ad esse hanno costantemente inspirato la loro opera di pittori.

Giacinto Gigante (1805-1876) per il primo riprodusse il paesaggio con spirito moderno e si può considerare come il vero precursore degli impressionisti. Da giovane si addestrò con successo nella litografia, nell'acquaforte, nella pittura ad olio, nell'acquarello e sopratutto nella mezza tempera su carta tinta. Molto apprezzato a Corte, lavorò pure per gl'Imperiali di Russia e per gli Inglesi che venivano in gran numero a soggiornare in Italia. Le sue *Vedute di Napoli* e *della Sicilia* sono piene di gusto e di efficacia coloristica (fig. 416).

Consalvo Carelli (1808-1900), nato all'Arenella di famiglia di pittori, espose a 15 anni un magnifico disegno comperato dalla regina Isabella di Borbone, rappresentante: *Piazza Vicaria a Napoli*. Viaggiò con Massimo d'Azeglio.

Fig. 416. G. Gigante: Querce a Sorrento.

Nel 1837 venne a Roma e fu amico del Pinelli. A Parigi conobbe Alessandro Dumas ed altri letterati che scrissero di lui. Fu maestro della Regina Margherita e accademico di S. Luca. Per Giuseppe Napoleone compose un album di Cento disegni dell'ex-reame di Napoli, *La solfatara* (Capodimonte).

Achille Vertunni, nato a Napoli nel 1826, si stabilì a Roma nel 1853 e vi morì nel 1894. Cominciò col trattare la pittura di storia; ma poi dal paesaggio romantico passò al paesaggio lirico e seppe rendere mirabilmente la dolce ed infinita malinconia del cielo di Roma, la calma maestosa e patetica della campagna romana. Di famiglia nobile e agiata, prese parte ai moti del '48 e sfuggì per miracolo alla fucilazione. Allievo del Pergola e del Bonolis, dopo le prime tele di scarso valore come: *L'incontro del Tasso con Marco Sciarra*, *Manfredi fuggiasco dopo la presa di S. Germano*, fece un quadro suggestivo, inspiratogli dalla contemplazione delle solitudini maremmane: *Pia de' Tolomei*. In un paesaggio di profonda tristezza. Nello della Pietra torna al castello e scorge in lontananza il corteo funebre della sua donna.

Dopo il '60, Vertunni si dedicò interamente al paesaggio e dipinse molte vedute della Campagna. Fu criticato per la poca varietà dei suoi mezzi e dei suoi effetti; ma è appunto questa monotonia suggestiva che commuove e fa pensare. Ricorderemo

fra le opere sue: *Le ruine di Pesto*, *Capri*, *Paludi pontine*, *Campagna romana*, *Roccie di Astura*, *Castelpisano*, *Cascate di Tivoli*, *Dante nella foresta*, ecc.

Filippo Palizzi (1818-1899), nato a Vasto, morto a Napoli. Studiò all'Accademia di Napoli col Bonolis, ma trovò da solo la sua via, ritraendo con predilezione gli animali all'aperto in piccole composizioni, simili ai quadri di genere. Inspirato dal Morelli, diede nuovo indirizzo all'arte, cercando di avvicinarsi sempre più al vero e studiando gli effetti del colore sotto la luce del sole. Nella sua maniera, è sempre notevole la ricerca di dare rilievo e vita agli oggetti ed agli animali giovandosi dei contrasti e delle sfumature del chiaroscuro e prescindendo dal contorno. Fu detto che la sua arte non andava oltre le superficiali apparenze: e questa critica gli fu molto aspramente fatta specialmente da Nino Costa: il quale degli animali del Palizzi soleva dire: « vi è il pelo, ma le ossa mancano». Presidente della «Promotrice» ebbe un'enorme influenza sui pittori napolitani del suo tempo, i quali esageravano forse il suo valore intrinseco. Donò alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la maggior parte delle sue opere, circa trecento studi e bozzetti, nei quali possiamo seguire il progresso costante della sua arte. Fra i dipinti di più vasta composizione: *Uscita degli animali dall'arca* (Villa Reale Capodimonte); *Episodio della battaglia di Villafranca*, *Episodio della catastrofe di Pompei*, *La caccia*, *Gregge che torna all'ovile* (fig. 417).

Domenico Morelli (1826-1901), nato e morto a Napoli. Di lui si disse che, unico tra gli italiani moderni, meritò il titolo di pittore nazionale: perchè la sua arte suscitò, non solo nella sua regione, ma in tutta Italia, nuove e feconde correnti arti-

Fig. 417. F. Palizzi: Gregge che torna all'ovile.

stiche; e sebbene in questi ultimi tempi l'opera sua sia stata spesso criticata, è difficile negare che, dopo il Canova, egli sia stato la figura più alta fra gli artisti italiani del secolo XIX.

I suoi debutti furono modesti: molto povero, dovette accettare un posto di garzone in una fabbrica di strumenti di fisica; poi studiò alle Belle Arti e vinse un concorso per un soggetto dantesco: *Dante nel Purgatorio*, nel quale si rintracciano influenze neo-classiche, come pure nel: *Cesare Borgia a Capua*, altra sua opera giovanile.

Pasquale Villari, suo intimo amico sin dagli anni più teneri, e più tardi suo

Fig. 418. D. Morelli: Conte di Lara.

cognato, fu il grande iniziatore spirituale di tutta l'opera di Morelli e l'aiutò a liberarsi dalle pastoie classiche dell'Accademia per avvicinarsi ai tentativi veristici dei Palizzi e di altri. Morelli aspirava però ad un'arte più complessa ed universale quando partì per Roma, ove conobbe gli ultimi « Puristi » e gli ultimi « Nazzareni ». Un suo quadro: 1847, *La Madonna che culla il Bambino*, (ora a Gaeta), serba tracce del loro influsso passaggero.

Nel 1848 si schierò col popolo contro i Borboni; ferito alla fronte, fu fatto prigioniero e si salvò per miracolo dalla fucilazione. Ferdinando II lo fece rilasciare: ed egli potè continuare gli studî e vincere il pensionato insieme all'Altamura col quadro: 1848, *L'Angelo che appare a Goffredo*. Del 1850-52 sono: *La Pia dei Tolomei*, *La conversazione di Vittoria Colonna con Michelangelo*.

Soffiava allora un vento infido per i giovani sospetti di liberalismo; e per evitare le noie della censura, tanto quella pontificia che quella borbonica, il Morelli

trattava soggetti di storia ecclesiastica che alludevano, sotto forma velata, alle angustie del popolo oppresso: *I martiri cristiani condannati al supplizio*, *I martiri portati in cielo* (Capodimonte; 1855, gli stessi: *Iconoclastici* (Capodimonte), oltre al significato palese — la storia cioè del monaco bizantino Lazzaro che si lascia bruciare le mani piuttosto che distruggere la propria opera — ne hanno uno nascosto: il quale non sfuggì a Re Ferdinando che fece chiamare il pittore e gli disse: « Non fà a pittura con cierte penziere a dinto ». (Non far della pittura che abbia dentro certi pensieri). Questo quadro ebbe un successo clamoroso.

Ora, forse, l'entusiasmo che esso suscitò può sembrarci alquanto esagerato per quel

Fig. 419. D. Morelli: Cristo deriso.

tanto di accademico che serba nelle figure, le quali posano più che non agiscano: certo è che la composizione è grandiosa, il disegno poderoso, il colorito ardito, a forti contrasti, come in tutte le tele del pittore. Seguirono: 1856, *Mattinata fiorentina*, *I freschi veneziani*; 1859, *La barca della vita* (Di Criscito, Napoli), opere concepite durante parecchi viaggi in Italia e all'estero dove il Morelli ebbe agio di conoscere gli artisti più noti, e di vivificare il suo talento con le correnti più ardite del pensiero artistico straniero. Trovò al suo ritorno l'ambiente napoletano troppo ristretto ed opprimente e cambiò spesso residenza. A Milano fece: *I Vespri Siciliani*; a Firenze espose: 1861, *Il bagno pompeiano*. Poco dopo, in onore al romanticismo, imperante allora, creò il suo byroniano: 1861, *Conte di Lara* (fig. 418), efficacissimo per semplicità di concezione e tragicità di effetto; 1865, *Cristo sulle onde*; 1867, *Il Tasso e Eleonora*, preparato per l'Esposizione mondiale di Parigi, si impose, più che per il soggetto, per gli effetti di luce arditi e nuovi. In tutti questi

quadri di storia il Morelli oltrepassa coll' immaginazione fervida e geniale la semplice ricostruzione di ambiente e di fatti per elevarsi all'evocazione di visioni poetiche e artisticamente quasi perfette.

Questa sua qualità dominante trionfa nelle sue rievocazioni del Vangelo, che fra le sue opere sono quelle che maggiormente ci affascinano, perchè più affini alla nostra mentalità modernista, e all'interpretazione storica — alla Renan — della vita di Cristo. Come sfondo il paesaggio orientale magistralmente trattato, sebbene non studiato dal vero ma intuito dal grande pittore nella sua rassomiglianza con le nostre campagne meridionali brulle ed infocate: 1865, *Il Cristo sulle onde;* 1872, *Deposizione e imbalsamazione di Cristo:* 1873-76. *Cristo deriso* (fig. 419). *Gli ossessi*

Fig. 420. D. Morelli: Le tentazioni di Sant'Antonio.

(per G. Verdi); 1875, *Il Cristo in Galilea*, *La figlia di Jairo*, *Il figliuol prodigo*. Tutti questi quadri esposti a Venezia nel 1901 furono ammirati e lodati dalla critica, ma l'opera che più scosse il grande pubblico fu: 1878, *Le tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 420), ossia l'eterno contrasto tra l'attrazione del piacere e l'ascetica rinunzia ai beni terrestri; 1885, *Amori degli Angeli;* 1893-95. *Gesù nel deserto servito dagli angeli* (Galleria Naz., Roma) (Tav. XVI): quadro che doveva rappresentare, secondo un progetto anteriore, il « Cristo nel deserto tentato dal diavolo », ed allargare il concetto e la visione delle « Tentazioni di Sant'Antonio ». Ma fu modificato dal pittore per esprimere gli alti misteri cristiani, purificandoli da ogni sensualità e materialità e salendo sempre ad altezza di pensiero più sublime.

Il Morelli lasciò pure molti schizzi e disegni interessantissimi: *Gesù in Galilea*,

DOMENICO MORELLI: CRISTO NELL'ORTO.
Roma, Galleria d'Arte Moderna.

*Gesù che scaccia i profanatori dal tempio*, *La morte del Battista*, ecc., eseguiti per la grande Bibbia di Amsterdam.

Scrisse d'arte nella: « Vita artistica di Tito Angelini » 1878), e nei: « Ricordi della Scuola Napoletana dopo il 1848 e Filippo Palizzi ». Professore dell'Accademia di Napoli, educò all'Italia un'eletta schiera di giovani artisti.

Saverio Altamura (1826-1897), nato a Foggia, morto a Napoli, studiò lettere, fisica, chimica, filosofia, e finalmente si dedicò alla pittura nel 1845; e vi raccolse plausi ed allori. Lo stesso Morelli, che vinse insieme a lui, nel 1847, il pensionato di Roma, ne aveva grandissima stima. Malgrado tutto ciò, l'Altamura, pure atteggiandosi a rinnovatore e rivoluzionario, non riuscì mai a liberarsi dall'influenza classica, frammista a ricordi di romanticismo di vecchio stampo. Ne fanno prova i suoi lavori freddi e compassati: 1847, *Gli ebrei esuli in Babilonia*; 1847, *Cristo e la donna adultera* (acq. Principe d'Aquila); 1848, *La morte d'un crociato*, che suscitò discussioni vivaci tra la giovane scuola e i vecchi accademici; *Il profeta Nathan*, *La figlia di Jefte*.

Combattente, prigioniero e condannato a morte, scappò a Firenze e poi ritornò a Napoli con Garibaldi nel 1860. Sotto l'influenza romantica della Firenze medioevale, dipinse un trittico (1861) sulla storia del Buondelmonte: *Tradita*, *Nozze*, *Funerali*, quest'ultima tela si trova alla Galleria Nazionale di Roma. Col *Mario vincitore dei Cimbri*, fregio decorativo nella sala del Senato, vinse il concorso nazionale (fig. 421); 1865, *Odî vecchi e amori nuovi* (Esposizione di Napoli, ora Galleria Colonna); *Ritratto di Carlo Troya* (Ist. B. A., Firenze).

Fig. 421. S. Altamura: Mario vincitore dei Cimbri.

Bernardo Celentano, nato a Napoli nel 1835, morto nel 1863. Può esser detto un figlio spirituale del Morelli, il quale l'aiutò nei suoi primi quadri, come in quello: *Un inutile pentimento*: e l'amò poi teneramente fino alla morte del giovane pittore avvenuta a solo 28 anni, quando toccava già le vette della gloria. Finiti gli studî all'Istituto, sotto al Mancinelli, Celentano, viaggiò a Roma, Firenze, Venezia, Milano: 1857, *Cellini che spara da Castel S. Angelo* (Capodimonte) fu la sua prima opera importante; 1860, *S. Francesco Saverio al Giappone* (Dublino); 1861, *Il Consiglio dei Dieci*, suo capolavoro (Galleria Arte Moderna, Roma, fig. 422).

Questi lavori sono ragguardevoli per la perfezione del disegno e lo studio accu-

Fig. 422. B. Celentano: Il Consiglio dei Dieci — Roma, Galleria d'Arte Moderna.

rato degli effetti di luce all'aperto. Sono più semplici e più suggestivi di molti quadri storici di quell'epoca: 1863, *Il Tasso infermo di mente a Bisaccia.* Davanti a questo quadro e mentre lo dipingeva il Celentano cadde morto. Rimasto incompiuto, si trova ora alla Galleria Nazionale di Roma, e seduce specialmente per il crudo verismo del volto malato ed esaltato del poeta.

Gioacchino Toma (1838-1891), nato a Galatina (Lecce), morto a Napoli. A 10 anni ebbe un posto gratuito all'ospizio dei poveri di Giovinazzo, dove mostrò inclinazione per il disegno. Recatosi più tardi a Napoli fu arrestato dalla polizia borbo-

Fig. 423. G. Toma: Luigia Sanfelice in carcere

nica e trattenuto due mesi in carcere. All'Esposizione del 1859 mandò un quadro: *L'Erminia del Tasso*, e col premio di 100 ducati che allora vinse, aiutò i rivoluzionarî. Nel 1860 combattè con Garibaldi. *Luisa Sanfelice in carcere* (fig. 423) è ritenuto un suo capolavoro. Altre sue opere sono: 1866, *Esame rigoroso*, *Clemente VII nasconde le gioie del Vaticano*, *La ruota dei Trovatelli*, *Le educande al coro*, *La comunione dell'orfana*, *La messa in casa*, *Romanzo in convento*, *La confessione*.

Guardando i suoi lavori non si pensa alla tecnica: il disegno è timido, il colore tenue, eppure l'impressione è tale da non dimenticare mai più l'opera una volta contemplata. Il Toma è maestro nel riprodurre scene di sagrestie, di conventi di monache, con la luce dei ceri e delle lampade che guizza fra la penombra del coro

Fig. 424. C. Miola: Plauto mugnaio — Municipio di Napoli.

e delle chiese. *La pioggia di cenere del Vesuvio* (Acc. di Firenze), opera stupenda, e quasi opprimente per l'atmosfera fosca riprodotta alla perfezione.

Camillo Miola, nato nel 1840 a Napoli, frequentò l'Istituto di B. A. e studiò con Morelli. Si perfezionò in Francia con Meissonier. Fu un pittore equilibrato e colto ma senza genialità. Sue opere: 1865, *Plauto mugnaio* (Municipio di Napoli, fig. 424); 1867, *Fulvia*, esposto a Parigi; 1877, *La Villa di Orazio*; 1880, *Oracolo di Delfo*, *Ritratto dell'abate Vito Fornari*, *La Danaide*, *Tarquinio e la Sibilla*, *La maga Circe*, *La Erinna di Lesbo*, *La sentinella di prua* (Capodimonte; *Bimba devota* (Pinacoteca Nazionale, Roma).

Giuseppe Boschetto, nato nel 1841 a Napoli; anch'egli allievo del Morelli e e del Palizzi. Sue opere: 1863, *Galileo Galilei davanti agli inquisitori*, *Michelangelo al lavoro*, *Lucrezia Borgia*, *Le proscrizioni di Silla*.

Francesco Netti (1834-1894, nato a Sant'Erasmo in Colle (Bari). Studiò a Napoli col Bonolis e col De Viso, poi a Roma conobbe il Morelli, e cominciò a

trattare soggetti di storia antica: *Le follìe di Haydée. Coro Greco. I Gladiatori* acq. dalla Regina Madre, ora a Capodimonte); *Saffo*, bozzetto.

Si trasferì a Parigi quale commissario alla organizzazione della sezione italiana all'Esposizione del 1867 e vi rimase tre anni. Di quell'epoca: *L'acquazzone*, *Dopo il veglione*, *Uscendo dal ballo all'alba*, *Le signore alla corte d'assise*, *Dopo un'orgia*.

Tutti questi quadri imitano il genere francese mondano allora in voga; sono resi con vivacità di colore e spigliatezza. Più tardi il Netti eseguì una *Eruzione del Vesuvio* di carattere fantastico e suggestivo.

Edoardo Dalbono, napoletano, nato nel 1844. Accoglie nelle sue opere tutto lo splendore di luce e di colori, la luminosità, lo spirito ardente e la sensualità della

Fig. 425. E. Dalbono: Il voto alla Madonna del Carmine. (Fot. Goupil, Parigi).

vita napoletana. Studiò a Roma col Marchetti, a Napoli col Morelli. Nei suoi paesaggi si ritrovano molte qualità del Palizzi e del Fortuny (da lui tanto ammirato), rinnovate da un ideale d'arte più elevato ch'egli aveva imparato dallo studio accurato dei vecchi paesisti del sec. XVII. Fecondissimo artista, già nel 1882 esponeva delle *Marine*. Poi: 1874, *La leggenda delle sirene* (esp. a Vienna); 1880, *Serie di paesaggi napoletani*, *Nuvoloni d'autunno*, *La nebbia rosa*, *Il voto alla Madonna del Carmine* (fig. 425); *Notte Serena*. Più tardi *La benedizione nelle vie di Napoli* (Tav. XVII). Illustrò libri e scrisse: « ricordi del mio taccuino », ecc.

Giuseppe de Nittis (1846-1884), nato a Barletta, morto a Parigi. Uscì da agiata famiglia borghese, e principiò gli studî all'Istituto di Belle Arti; ma ben presto si rivelò rivoluzionario e prese in odio l'arte storica ed eroica del suo professore Smargiassi. Si mise a copiare dal vero su piccole tavolette di legno; e dipinse impressioni

EDOARDO DALBONO: LA BENEDIZIONE DELLE STRADE A NAPOLI.

di una vivacità e di una freschezza straordinaria. A 18 anni espose alla « Promotrice » di Napoli: *Campagna pugliese* (acq. dal Municipio); 1867, due paesaggi suoi furono acquistati da Casa Reale e si trovano a Capodimonte.

Si credette però incompreso e perseguitato dai suoi concittadini ed andò a Firenze a raggiungere i « macchiaiuoli », con i quali aveva molta affinità. Come essi sentì profondamente l'attrazione di Parigi, dove si recò e si fissò dopo che ebbe preso in moglie una vezzosa parigina. Là affinò la sua arte, rendendola più delicata e più elegante. Sulle prime, attratto dalla maniera di Meissonier, espose: *La visita a l'antiquario* e la *Visita mattutina*, in costumi settecenteschi. Dopo il 1870 ritornò alla sua prima maniera; ma affaticandosi specialmente nella ricerca di effetti strani di luce: perciò riprodusse più volte i varî aspetti dell'eruzione del Vesuvio nel 1872.

Fig. 426. G. De Nittis: Attraverso gli appennini — Proprietà Casa Reale.

A Parigi, oltre alla *Discesa dal Vesuvio* e *I Crateri*, espose un piccolo quadro rappresentante una strada polverosa presso Brindisi, che fu giudicato un capolavoro di sentimento e di esecuzione. I Francesi rivendicano il De Nittis per uno dei loro; ma l'arte sua, originalissima, ha tutte le caratteristiche dei pittori napoletani: perfetta unità di luce e atmosfera diffusa sotto bei cieli profondi. Egli cercava, dice Ugo Ojetti, di dare ai suoi quadri l'impreveduto di quel che appare dal vetro di una carrozza in corsa. Si compiaque nell'aneddoto, nelle definizioni dei tipi e delle mode, con tanta grazia e con sveltezza così leggiadra che a Parigi ancora vi è chi cerca di imitarlo. Fece pure ritratti bellissimi. Opere sue principali: *Le corse a Auteuil*, pastello (Gall. A. M., Roma); *Piazza della Concordia*, *Corse a Longchamp*, *Attraverso gli appennini* (fig. 426), *Salotto della contessa Matilde*, *Place des Pyramides* (M. Luxemb., Parigi); *Canon Bridge*, *National Gallery* (François Flameng); *Strada fra Barletta*

*Brindisi*, (Anderson, New York); *Accanto al Tamigi* (signora Gerbi. Londra): *Vecchio giardino* (sig. Vever. Parigi); *Pranzo a Posillipo* (signora Lapanzé. Parigi): *Sul lago dei quattro Cantoni* (fig. 427, acq. da Ugo Ojetti), ecc. ecc.

Francesco Paolo Michetti (1851, nato a Tocco Casauria (Chieti). Meraviglioso rappresentante di una razza energica e sensuale, intuitiva e raffinata, che generò spesso nobili e forti artisti.

Quando entrò a Napoli nelle vecchie accademie vi trovò le idee riformatrici di

Fig. 427. G. De Nittis: Sul lago dei quattro Cantoni — Proprietà Ugo Ojetti.

Palizzi e di Morelli; ma il Michetti aveva l'anima di un rivoluzionario e si rivelò spirito più avanzato dei suoi professori; ritraendo animali e oggetti dal vero con tale perizia ed ardire da meravigliare tutti i conoscitori. Il Dalbono lo scoprì una sera appiattato in un angolo della scuola di nudo, nero come un mulatto, vestito da capraio, con due occhi lucidi e tutto intento a disegnare su di un grosso pezzo di carta. Nel 1870, in seguito ad una delle solite chiassate studentesche, ne fu così sdegnato da lasciare l'Accademia e tornarsene in Abruzzo e lavorare da solo. Nel 1877 diventò di colpo celebre con la sua: *Processione del Corpus Domini* (fig. 428), dipinto colossale che rivelava al pubblico tutto un mondo sconosciuto di bellezze pittoresche e di cerimonie semipagane proprie dell'Abruzzo. Questo quadro famoso, vera orgia di colori e di movimenti, fu seguito nel 1880 a Torino dalla: *Domenica delle Palme* e da altri lavori che evocano il paese ed il mare d'Abruzzo: *Pescatori*

FRANCESCO PAOLO MICHETTI: IL VOTO.
Roma, Galleria d'Arte Moderna.

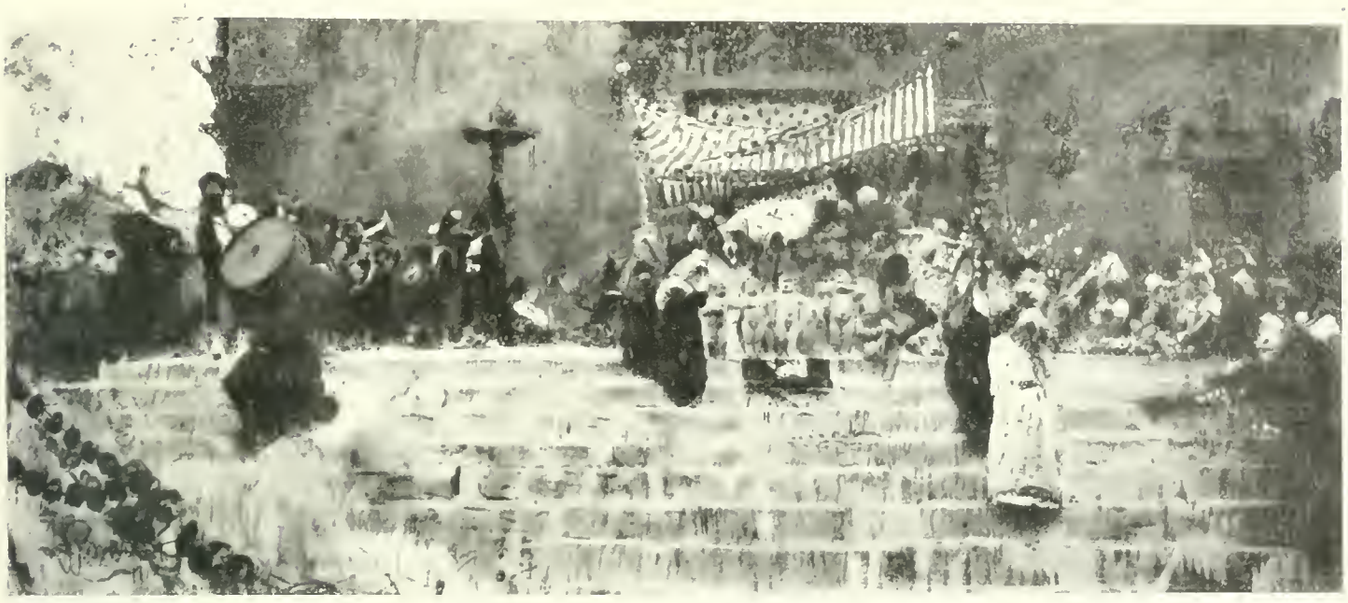


Fig. 428. F. P. Michetti: Processione del Corpus Domini.

*di telline*, *Impressione dell'Adriatico*; dipinti di mirabile efficacia, nei quali pare trasfusa la larga inspirazione poetica del giovane D'Annunzio, allora — e poi — amicissimo del pittore. 1881, Serie di *Studi* di pastorelle, contadine, bimbi, innamorati, colti dal vero ed esposti a Milano con grande successo. 1883, *Il voto* (Tav. XVIII), grande quadro di soggetto cupo ed impressionante, sintesi di superstizioni ingenue e primitive. Il quadro fu esposto a Roma nel 1883 ed ottenne un successo clamoroso e fu comperato per la Galleria Nazionale.

Dal 1883 al 1895 espose ritratti, acqueforti, paesaggi mediocri e poco degni di lui. 1895. *La figlia di Jorio* (fig. 429), esposta a Venezia, ora alla Galleria di Berlino.

Fig. 429. F. P. Michetti: La Figlia di Jorio — Berlino, Galleria.

l'opera più perfetta del pittore, per semplicità del soggetto, originalità nella distribuzione delle figure, una delle quali rimane decapitata dalla cornice, sobrietà dei particolari, intensità delle varie espressioni, di desiderio o di scherno nei maschi, di umiliazione cosciente e disperata nella fuga della femmina ravvolta nel suo rosso mantello che spicca sul fondo candido della Maiella. Il Michetti ha molti ammiratori in Francia, dove nel 1900 espose a Parigi due grandi tempere: *I serpenti* e *Gli storpi*, e in Germania dove l'ex-imperatore Guglielmo volle acquistare il *Corpus Domini* e dove andò pure a finire, come dicemmo, nel 1896 la *Figlia di Jorio*. Il grande artista visse quasi sempre la sua vita operosa in quell'eremo di Francavilla a mare, che il D'Annunzio rese famoso.

**Venezia.** — Prima dei tre ultimi decennî, le pittura veneziana moderna — tranne Zandomeneghi e Favretto — non ci diede artisti di valore eccezionale. I

Fig. 430. F. Zandomeneghi: Chiacchierata. (Fot. Durand-Ruel).

veneziani, usciti dell'accademicismo, si dedicarono al quadro di genere; e soltanto verso la fine del secolo diedero dei paesisti di grande valore.

Federico Zandomeneghi (1841), nato a Venezia da famiglia di artisti (suo padre innalzò ai Frari il monumento al Tiziano). Molto giovane andò a Firenze e si legò d'amicizia con i macchiaiuoli. Si entusiasmò per lo studio dal vero e gli effetti di luce solare sugli individui e sugli oggetti. In seguito partì per Parigi dove si stabilì. Le sue naturali tendenze lo spinsero verso gli *Impressionisti* francesi e partecipò a tutte le loro mostre, ottenendo grandi elogi dai critici di avanguardia. Insuperabile nel rievocare folle eleganti, bambini, e anche nudi femminili, con segno preciso coglieva l'istantaneità di un movimento, la grazia, l'armonia, di un'attitudine e la riproduceva con signorile eleganza. Molto apprezzato all'estero, da noi l'opera sua rimase quasi sconosciuta fino alla « mostra individuale » che ne fu fatta all'Esposizione internazionale di Venezia del 1914.

Ecco l'elenco delle opere esposte in questa mostra:

Pitture a olio: *Donna che dorme, Riposo, Vaso di garofani, Donna che si veste, La Rossetta, Fiori e guanti, La lezione, La cuoca, L'ultima occhiata, A Montmartre, Mele, Il palchetto, Fioraia, Place Blanche, Buona festa, Jeanne, Profilo di ragazza, La mia modella, L'uncinetto, Mattino, Vallata di Chevreuse, Ritratto del*

Fig. 431. G. Favretto: Vandalismo — Galleria del Castello.

*dottore, Il pero, Lo stagno, Donna che si stira, La pettinatrice* (app. Ugo Ojetti). Pastelli: *Dopo il bagno, La lezione, Fra due specchi, Parc Monceau, Marthe, Bretona, Sulla poltrona, Appena alzata, I quattro pioppi, Accanto al fuoco.* Disegni: *La toletta del mattino, Juliette, Dinanzi allo specchio, Nudo di donna.* Acquarello: *Si esce.* Altra mostra assai interessante fu fatta a Milano nel 1922 alla Galleria

Pesaro ove fra le cose che meglio rappresentavano il Zandomeneghi è da notare *Chiacchierata* (fig. 430).

Giacomo Favretto (1849-1887), nato e morto a Venezia. Veramente fu uno dei creatori della nuova arte veneziana, con le sue qualità di colore e di festosa gaiezza, incapace di uscire da spettacoli di grazia gioconda e leggera. Figlio di un falegname, cominciò col lavorare nella sua bottega, e poi da un cartolaio dove le stampe sacre l'incitarono a disegnare. Un antiquario si accorse del suo talento e lo fece entrare all'Accademia sotto al Grigoletti e al Molmenti; quest'ultimo specialmente lo incoraggiò e lo aiutò moltissimo.

Fig. 432. G. Favretto: Il traghetto della Maddalena.

Il Favretto si mise a copiare con passione acqueforti di Rembrandt e di Tiepolo. Nel 1873 espose a Brera: *La lezione di anatomia*, più che altro ricerca di luci, dove introdusse i ritratti di Molmenti, del conte Zanetti, del pittore Sommariva, e un autoritratto: 1876, *In sartoria*, primo quadro di ambiente, scena domestica vivace e scherzosa; 1878, *Il sorcio*, soggetto frivolo e tenue ma reso con gaiezza e grazia festiva di colore; 1880, *Stampe e libri*, degno di nota il colore verdino brillante che il Favretto mette in molti suoi quadri; *Vandalismo*, scena umoristica ora alla Galleria del Castello (fig. 431); 1881, *Venditore di uccelli*, *Bottega di fioraia*; 1883, *Musica in famiglia*, *Mercato di S. Polo*, *Soli*, *In attesa degli sposi*; 1884, *Al mercato*; 1885, *Susanna e i due vecchi*, *El difeto xe nel manego*; 1884, *Passeggiata in piazzetta*: *La partenza degli sposi*, *Dopo il bagno*, studio ammirevole di tinte

chiare; nudo delicato di un incarnato delizioso accanto al bianco del lenzuolo, e sullo sfondo chiaro e ridente; 1887. *Il traghetto della Maddalena* (fig. 432), rappresenta il gran canale con gondolieri pronti al remo. La trasparenza e le profondità verde dell'acqua sono rese con una perfezione e una seduzione insuperabili: 1887. *Il Liston*, nel quale rivive la Venezia del 700.

Il pittore, che soffriva già di una malattia d'occhi a 37 anni, moriva allorchè l'opera sua raccoglieva grandi allori all'esp. di Venezia (1887). Lasciava nello studio un quadro incompleto: *Il liston odierno*. Fra i ritratti ricorderemo: 1881. *Signora Ceresa*; 1884, *Padre del pittore*; 1886, *Sig. Levi*.

**Liguria.** — Niccolò Barabino (1832-1881), nato a Sampierdarena, morto a Firenze. Buon pittore e coloritore potente, continuatore sapiente della famiglia dei grandi artisti italiani. Studiò all'Accademia di Belle Arti di Genova sotto Giuseppe

Fig. 433. N. Barabino: Pier Capponi, Galileo.

Isola che gli insegnò l'affresco. Vinse il concorso Durazzo e si stabilì a Firenze: *Madonna consolatrice degli afflitti*; 1856, *Bonifacio VIII che muore di rabbia* (in Inghilterra); *Pier Capponi, Galileo* (fig. 433); *I Vespri Siciliani* (palazzo Celesia Genova, affreschi); *Trionfo della superba* (Palazzo comunale, Genova), ed altri affreschi. I bozzetti di queste ultime pitture si vedono alla Gall. A. M., Roma. *Archimede*, capolavoro di grandiosità e potenza di espressione (palazzo Orsini, Genova); *Quasi oliva speciosa in campis* (acq. Regina Margherita), ultimo suo lavoro, popolarissimo e molte volte riprodotto, d'ispirazione morelliana.

Fig. 434. L. Serra - I Coronari a Roma.

**Bologna.** — Luigi Serra (1842-1888), nato e morto a Bologna. Disegnatore di meravigliosa efficacia ed acutezza, stette qualche tempo a Firenze dove si legò d'amicizia coi macchiaiuoli; ma rimase fedele al suo ideale di perfezione stilistica: insuperabile nel disegnare, fu fiacco e deficiente nel colorire. Nel 1868 espose alla Soc. protettrice bolognese: *Maria dei Medici esiliata nel castello di Blois*; *Annibale Bentivoglio* (esp. Parma).

Un quadro storico, un sipario, una pala d'altare, due grandi composizioni a tempera, pochi quadretti a olio e acquarello, ecco tutto il suo attivo: ma la sua vita tutta dedicata allo studio, alla ricerca della perfezione fa pensare a quella degli artisti più profondi del Rinascimento. Vôlta della sala del Consiglio di Bologna: 1888, *Irnerio innovatore del diritto romano*, *Ritorno dei bolognesi vincitori di re Enzo*, *I Coronari a Roma* (fig. 434), *Al monte di pietà*, ecc. *Vedute romane*, vive e spontanee.

Raffaele Faccioli, nato a Bologna nel 1846, autore del *Viaggio triste*, che è alla Galleria Nazionale di Roma.

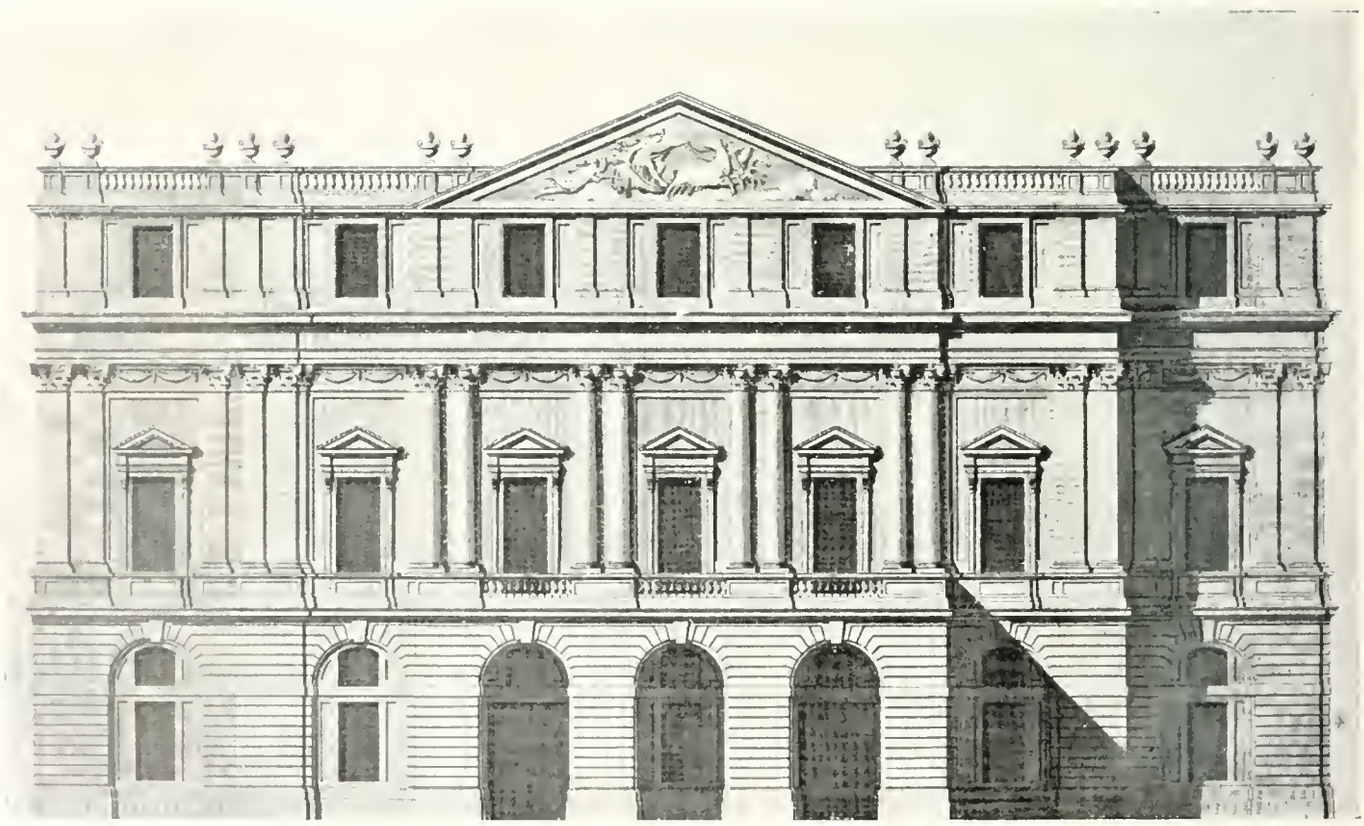
Giovanni Muzzioli, nato a Modena nel 1854, morto nel 1894. Allievo all'Accademia di Modena del Simonazzi, a Roma studiò col Podesti e col Coghetti: *Abramo e Sara alla Corte dei Faraoni* (Museo civ., Modena); ricorda troppo l'educazione accademica; *Poppea che si fa portare la testa di Ottavia* (Galleria Poletti, Modena): 1881, *Tempio di Bacco* (fig. 435); *Offerta nuziale*, *Baccanale* (Galleria A. M., Roma); *Alla fonte* (comm. Lino Pesaro, Milano): 1888, *La morte di Britannico* (esp. Bologna); *Feste di Flora*, *Idillio pastorale*, ultimo lavoro.

Predilesse le scene dell'antica Roma, nelle quali faceva prova di grande delicatezza di sentimento unita a non comune purità di forme. La sua morte precoce suscitò molto rimpianto.

Fig. 435. Il tempio di Bacco — Roma, Galleria d'Arte Moderna.

PIETROGRADO — PALAZZO DELLA BORSA.

(Arch. Quarenghi).



MILANO — TEATRO DELLA SCALA.

(Disegno originario dell'Arch. Piermarini - Milano, Archivio Storico)

# L'ARCHITETTURA.

Mentre come abbiamo veduto, la Scultura nel primo Ottocento, si rinnovava in forme di pura compostezza dopo le grandiose contorsioni dei secoli precedenti, e con lei la Pittura si risollevava in più dignitose forme, anche l'Architettura — stanca delle fastose scenografie del Seicento e delle effeminatezze del rococò — tornava all'amore delle belle linee. Ma ben presto ci furono architetti italiani ai quali piacque conoscere la fredda semplicità dello stile « Impero » con un gusto più movimentato, sebbene sempre sobrio e classicamente sereno. Carattere principale dei nuovi aspetti assunti dal nuovo stile (o gusto) architettonico — quello che più giustamente si chiama *neo-classico*; ma che è detto anche *greco-romano*, *neo-greco* o *italico* — è l'unicità dell'ordine: le sovrapposizioni e le contaminazioni di ordini diversi quasi completamente scompaiono.

E fu a Milano e a Roma che più specialmente e più brillantemente, per forse tre quarti di secolo, questo stile s'impose.

**Lombardia.** — Sebbene quel grandioso rifacimento di Milano che Napoleone I, in un momento d'entusiasmo, aveva egli stesso tracciato — a grandi linee — sulla carta, abbia avuto soltanto un inizio di realizzazione, non si può negare che l'influenza napoleonica abbia potentemente contribuito ad una feconda opera della rinnovazione dell'architettura in Lombardia. È da osservare però che se a questa influenza francese è dovuta — specialmente a Milano — la diffusione dello stile neo-classico in architettura, tuttavia, una certa evoluzione libera del barocco e un certo chiaro ritorno alle pure tradizioni classiche erano a Milano avvenuti già prima — e indipendentemente — dall'epopea napoleonica.

Di Giacomo Quarenghi da Bergamo (1744-1817) non parleremo, perchè lavorò sempre all'estero, a Vienna, a Monaco, a Pietroburgo, onorando con le sue geniali rievocazioni palladiane, il nome italiano.

Giuseppe Piermarini di Foligno (1736-1808) allievo del Vanvitelli, nominato imperiale regio architetto, compiè a Milano numerose e notevolissime opere: il Teatro della Scala, la Villa di Monza (fig. 436), i palazzi Belgioioso, Marliani e Greppi, l'ingresso

di Brera; sono opere sue anche l'Università di Pavia e l'Accademia di Mantova, insieme al disegno dei primi Giardini pubblici di Milano — gli attuali « Boschetti », di fianco alla Villa Reale. Suo capolavoro è forse il Palazzo Belgioioso (fig. 437): il quale fu chiamato, a ragione, l'anello di congiunzione tra il fastoso palazzo barocco e quello solenne neo-classico.

Leopoldo Pollak, viennese, è invece l'autore della Villa Reale di Milano, eretta nel 1770 dal conte Lodovico Barbiano di Belgioioso, e che poi fu donata dalla città di Milano a Napoleone I: costruzione di nobilissime proporzioni, a cui diede

Fig. 436. Monza — Lo scalone d'onore della villa reale. (Fot. Bianchi).

straordinario rilievo il bel giardino che la cinge, e che fu il primo giardino tracciato, in Italia, sul gusto del « giardino inglese » (fig. 438).

Simone Cantoni nato a Muggio nel 1736 è forse il più interessante architetto di questo periodo: egli è l'autore del magnifico Palazzo Serbelloni sul Corso Venezia, ultimato nel 1794 (fig. 439); vi abitò Napoleone, durante la sua dimora a Milano nel 1796. L'edificio è veramente maestoso: e — pure essendo ancora pieno di ricordi settecenteschi — è ricco anche di motivi nuovi; come lo sfondo sotto la tribuna per lasciar le colonne isolate e l'ampio arco di scarico nel timpano con il balcone che ne alleggerisce la massa. Pure del Cantoni sono il Palazzo Poldi-

Pezzoli e il Palazzo Pertusati in Via Spiga, che ha una bellissima e animata fronte neo-classica.

Con l'instaurarsi a Milano del Governo napoleonico, si formò un gruppo fecondo di artisti lombardi, quasi tutti usciti dalle Accademie aperte dall'Austria; tra

Fig. 437. Milano — Palazzo Belgioioso. (Fot. Muzio).

i quali il grande Imperatore potè trovare degni interpreti dei suoi grandiosi desideri ed esecutori delle opere immense che egli ordinava.

Il marchese Luigi Cagnola, milanese (1762-1833) innalzò i più fastosi monumenti del tempo. Il più grande è l'Arco della Pace, iniziato nel 1806; mole ricchissima, ma fredda; notevoli i propilei di Porta Ticinese, mirabili anche per l'impiego di enormi massi di granito, (fig. 440).

Fig. 438. Milano — Facciata principale della villa reale.

Fig. 439. Milano — Palazzo Serbelloni.

Il Cav.r Luigi Canonica (1764-1844) di Tessarete è autore dell'Arena, che è certo la più grande costruzione di decoro e di utilità pubblica che conti Milano: la concezione generale e le dimensioni non sono affatto indegne dei grandi esempî romani, sebbene nello svolgimento dei particolari sieno discordanze e difetti visibilissimi (fig. 441). Del Canonica sono altri palazzi milanesi: come il Palazzo Traversi; Porta Magenta; la Villa Paolina sul lago di Como e l'ingrandimento del Palazzo Reale verso la Via Larga.

Altri architetti dell'epoca furono l'abate Giuseppe Zanoia (1752-1817) professore di architettura a Brera; autore del bell'Arco di Porta Nuova (1810), (fig. 442). In collaborazione con Carlo Amati fece anche il mediocre coronamento della facciata del

Duomo, decretato nel 1805 da Napoleone, e frettolosamente finito nel 1811. Ricorderemo ancora l'architetto Lucini, autore del Palazzo Melzi in Via Monte Napoleone; e Giovanni Perego pittore e scenografo (1781-1817) che decorò l'interno del Palazzo Reale e della Villa di Monza. È suo il disegno del bel palazzo sul Corso Venezia, ora passato in proprietà Rocca Saporiti, fig. 443.

Fig. 440. Milano — Propilei di Porta Ticinese. Fot. Muzio.

Tramontato l'astro napoleonico, con il ritorno degli Austriaci, l'entusiasmo costruttivo a Milano e in Lombardia decade: ma la città continua ad adornarsi di non mediocri edificî, come l'Ospedale dei Fatebenefratelli nella Via Omonima, opera dell'architetto Pietro Giraldoni di Valsolda morto nel 1839: l'Ospedale di San Vittore; il Casino Belgioioso (opera di Gioachino F. Crivelli, 1810-1855), elegantissima costruzione (fig. 444). Ma verso

Fig. 441. Milano — Porta trionfale dell'Arena. (Fot. Muzio).

Fig. 442. Milano — Arco di Porta Nuova. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Fig. 443. Milano — Palazzo Rocca Saporiti. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

la metà dell'Ottocento finisce anche a Milano il gusto del classicismo; e comincia quell' « epoca di transizione » che ancora dura, e nella quale sono innumerevoli i tentativi di rievocazione degli stili antichi — da quelli che fiorirono nel Medio Evo, e fino ai secoli del Rinascimento e del Barocco.

Camillo Boito, nato a Roma nel 1836 e morto a Milano nel 1918, può considerarsi milanese, perchè per lunghissimi anni e fino alla sua morte insegnò architettura all'Accademia di Brera. Più illustre come maestro e come storico e critico

Fig. 444. Milano — Casino Belgiojoso, detto dei Pariri.

d'architettura, dotato di larghissima coltura e di fine buon gusto, poeta e scrittore d'arte ammiratissimo, eseguì non molti ma ottimi lavori come la Scuola di Padova, la Cappella Sepolcrale della famiglia Ponti, il Cimitero e l'Ospedale di Gallarate, il superbo Scalone del nuovo Palazzo Franchetti a Venezia, (fig. 445).

Luca Beltrami, nato nel 1855 a Milano, studiò al Politecnico e a Brera; poi alla Scuola di Belle Arti a Parigi, ove lavorò alla costruzione del Trocadero e del Palazzo dell'Esposizione mondiale del 1898. Eseguì molti e importanti restauri con finissimo senso d'arte (Castello di Soncino, S. Maria delle Grazie): ma l'opera sua veramente grande è il magnifico ripristino del Castello Sforzesco a Milano, che cominciato nel 1884 fu, con plauso universale, finito nel 1907, (fig. 446). È anche suo il nuovo Palazzo della Banca Commerciale in Piazza della Scala a Milano.

Giuseppe Mengoni (1829-1877) nato a Fontana Elice. Fece a Bologna il Palazzo Cavazza con archi, trabeazioni e capitelli dorici e l'elegante Palazzo della Cassa di Risparmio; a Milano la grandiosa Galleria di Piazza del Duomo, in cui trovò la morte precipitando da un'impalcatura il 30 dicembre 1877.

Fig. 445. Venezia — Scalone del Palazzo Franchetti.

**Torino.** — Alessandro Antonelli, di Maggiora (Novara) visse dal 1807 al 1888. È sua la « Mole Antonelliana » di Torino (fig. 447) che eretta come tempio israelitico è ora diventata un « Pantheon piemontese »: la grande costruzione — è il più alto edificio che sia in Italia — è notevole più per l'audacia della sua tecnica che per piacevole inspirazione artistica. A Novara innalzò il Duomo e l'altissima cupola di San Gaudenzio.

Fig. 446. Milano — Il Castello Sforzesco.

Fig. 447. Torino — La Mole Antonelliana.

**Genova.** — Se anche non si possa dire che l'opera di Carlo Barabino, genovese (1768-1835) sia stata quella di un precursore o di un vero innovatore, l'opera di questo fecondo e grandioso architetto va ricordata singolarmente. È sua la facciata della chiesa di San Siro; il grande altare del Duomo, commessogli dal marchese Imperiale-Lercari; l'Oratorio di N. S. del Rosario, nella salita di San Francesco da Paola, Tempietto rotondo con pronao inaugurato nel 1826; il Teatro Carlo Felice 1828), (fig. 448), elegante e geniale costruzione, all'esterno e all'interno. È anche suo il disegno per la grande facciata della Chiesa dell'Annunciata, sempre a Genova;

Fig. 448. Genova — Il Teatro Carlo Felice.

facciata di gusto molto discutibile. Ma forse l'opera più importante di questo multiforme artista è quella che egli spiegò come rinnovatore dell'edilizia di Genova: si può dire che il centro della città, quale noi la vediamo ora è opera sua ed è sua anche la bella « Passeggiata dell'Acquasola ».

**Toscana.** — Ricorderemo, più per dovere di cronaca che perchè abbiano prodotto opere veramente importanti, i nomi di Gaspare Paoletti, fiorentino (1727-1813), architetto delle Terme di Montecatini; Giuseppe Valentini (1752-1833) che eresse a Prato la colossale fabbrica dell'Educatorio di San Nicolò e l'elegante Canonica di Santa Maria delle Grazie; Pasquale Poccianti di Bobbiena (1774-1858) restaurò il

Palazzo Pitti, la Loggia dei Lanzi e la Biblioteca mediceo-laurenziana e costruì a Livorno i due famosi acquedotti col « Cisternone » e col « Cisternino »; Cosimo Rossi Melocchi, pistoiese (1758-1820) costruì nella piazza di San Francesco a Pistoia il « Pantheon dei pistoiesi illustri ».

**Roma.** — La tradizione classica ebbe, nell'ultimo Settecento e nel primo Ottocento, ottimi rappresentanti.

Fig. 449. Urbino — Il Duomo. (Fot. Alinari).

A Raffaello Stern, romano (1771-1820) diede grande e meritata fama la superba costruzione del Braccio nuovo del Museo Chiaramonti, ordinatagli da Pio VII nel 1817: maestosa e ricca galleria, dalla vôlta armata, splendida di luce e di decorazioni marmoree.

Anche in Vaticano lavorò Giuseppe Camporese, romano (1763-1839): è sua la « Sala della biga » grande e nobile costruzione, degna dell'immenso edificio. Ma più celebre di questi è Giuseppe Valadier, romano (1762-1839); fecondissimo ideatore e costruttore di grandiosi edificî. Ricorderemo di lui il Duomo di Urbino con cupola (fig. 449); il palazzo Ugolini, ora Conti, a Macerata; quello dei conti Falloni,

a Rimini: la bella facciata della Chiesa di San Pantaleo a Roma: la facciata corinzia di San Rocco, e il Teatro Valle. Ma senza dubbio l'opera sua più geniale è la costruzione della Piazza del Popolo e della Passeggiata del Pincio a Roma: quest'ultima trasformata vaghissimamente da una vigna, con sovrapposizione di rampe e costruzioni variamente ornate, col fastigio coronato da una fastosa loggia: la « Passeggiata », elegante e aristocratica, è di effetto riccamente pittoresco. È anche vanto del Valadier quello di aver insegnato come si dovessero eseguire *scientificamente ed artisticamente* i restauri dei grandi edifici antichi: il più bell'esempio che egli ne diede è il restauro dell'Arco di Tito e il grandioso rinforzamento del Colosseo.

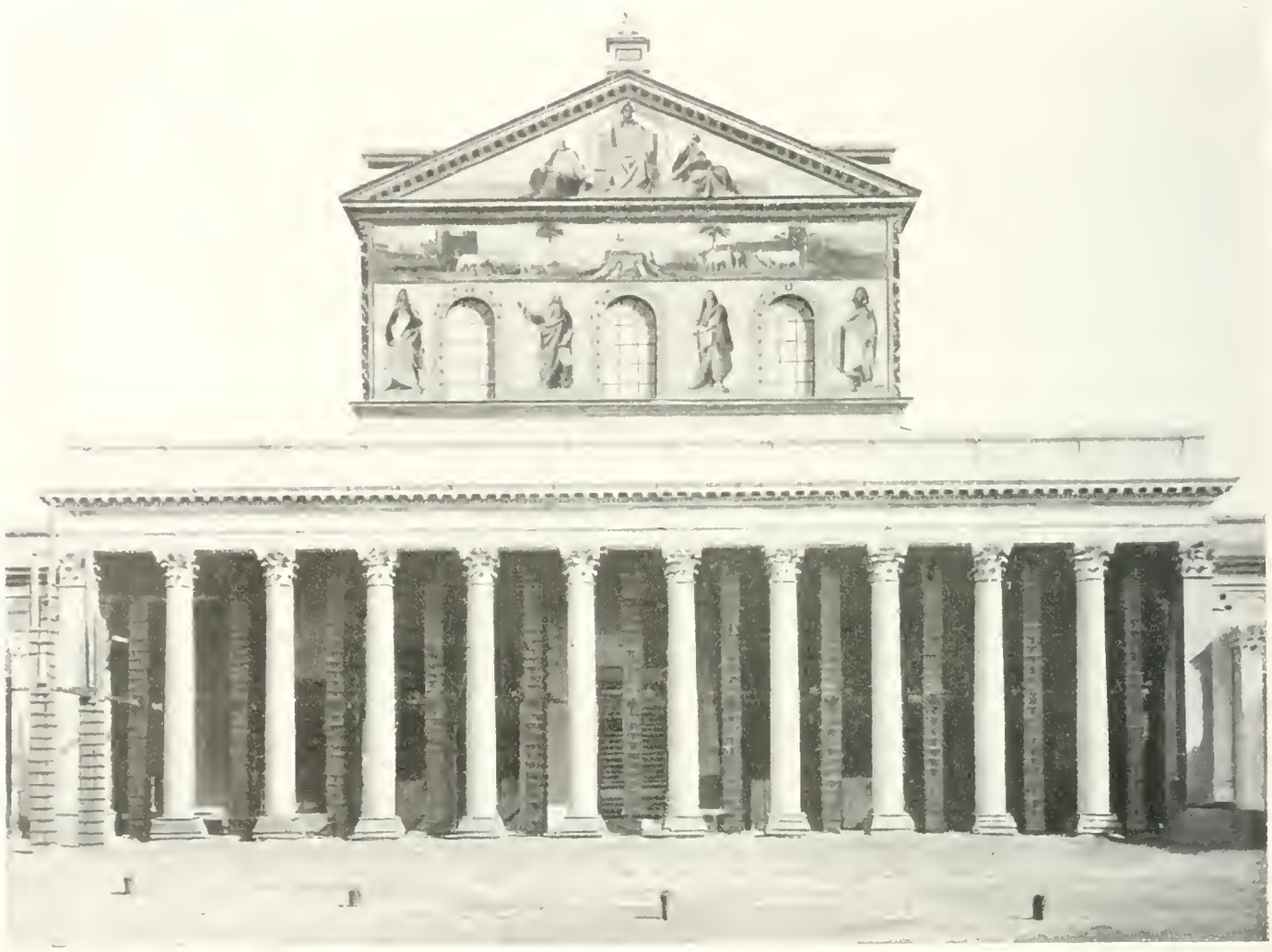


Fig. 450. Roma — Basilica di S. Paolo Fuori le Mura. (Fot. Alinari).

Il nome di Luigi Poletti (1792-1869) viene ricordato fra gli artisti romani, perchè sebbene nativo di Modena, lavorò quasi sempre a Roma, dove, fra altro, fece un lavoro di grande mole: la ricostruzione dell'insigne Basilica di San Paolo, distrutta nel 1823 da un incendio. Sebbene a questo sincero artista sia stato subito rimproverato, e a ragione, l'atterramento del bel Campanile medievale che l'incendio aveva rispettato, non si può negare che la nuova costruzione della Basilica famosa sia un'opera — se anche fredda — corretta e piacevole, in cui l'autore seppe armonizzare la delicata eleganza delle antiche basiliche cristiane con la larga fastosità delle forme classiche, fig. 450).

Luigi Canina, (1795-1856), nato a Casalmonferrato, più insigne come archeologo che come architetto, aveva innalzato a Torino quella debole e fiacca imitazione del Pantheon romano che è la Chiesa della Gran Madre di Dio, (fig. 451). Venuto poi a Roma, ne visitò ne disegnò e ne illustrò in un'opera memoranda i monumenti architettonici più notevoli: il suo « Trattato d'architettura dei principali popoli antichi » è un'opera che si consulta ancora con piacere e con profitto. È sua la nuova entrata di Villa Borghese, piena di senso classico, (fig. 452).

Antonio Sarti, da Budrio, (1797-1880), edificò la nobile facciata della Fabbrica

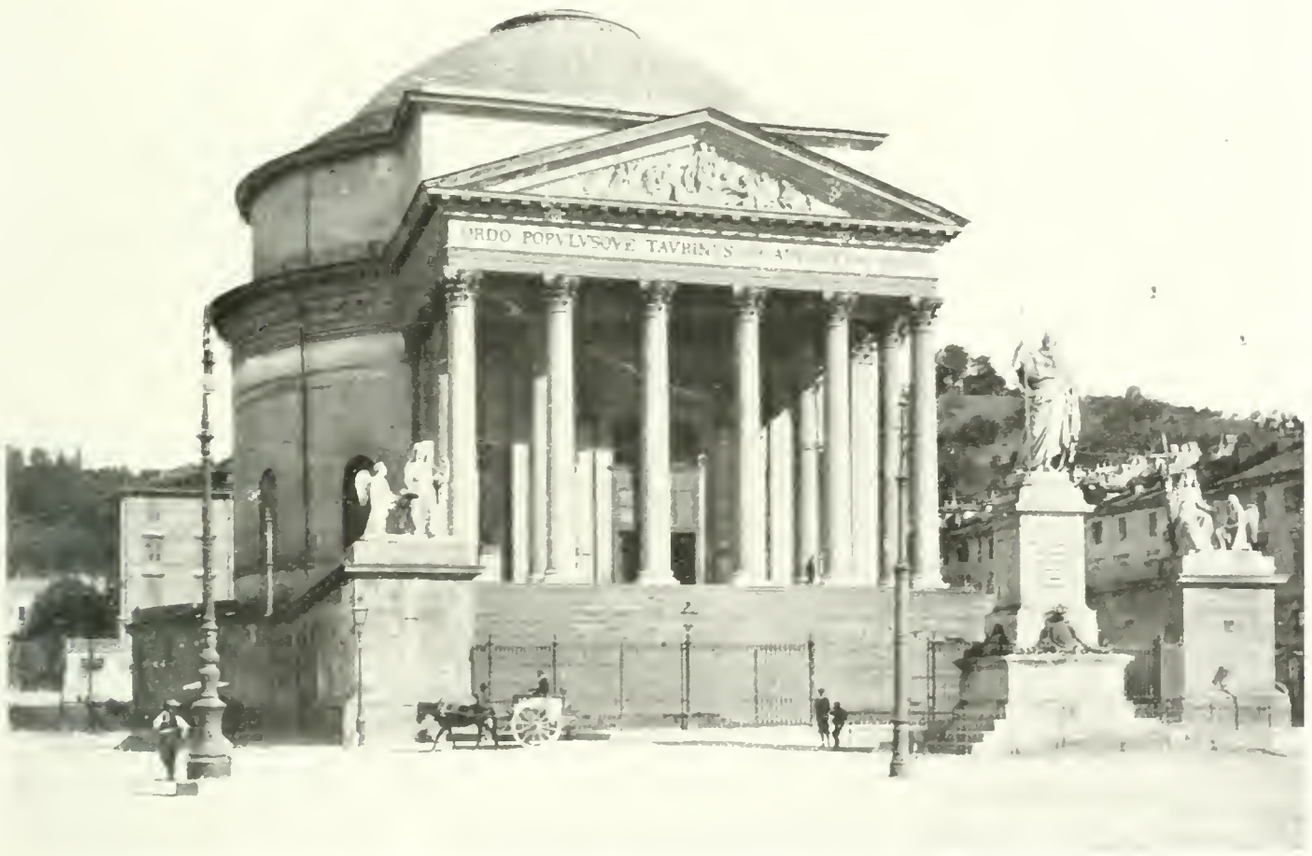



Fig. 451. Torino — Chiesa della Gran Madre di Dio e Monumento.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dei Tabacchi in Trastevere; restaurò e rinnovò, con buon gusto di variata classicità i palazzi Torlonia e Grazioli; ed eresse a Terracina la bella Chiesa del Salvatore, (fig. 453).

Pietro Camporese, (1807-1873), figlio di Giuseppe di cui abbiamo parlato, è l'autore del maestoso fianco dell'Ospedale di S. Giacomo e di quell'Istituto di Belle Arti, a Via Ripetta, che fu l'unico esempio, a Roma, di una costruzione con facciata a curva rientrante, bellamente adornata da un coro di passaggio sostenuto da colonne. È suo anche il così detto « Portico di Vejo » a Piazza Colonna — opera semplice e armoniosa, di perfetto gusto romano.

Fig. 452. Roma — Villa Borghese — Ingresso dalla Porta del Popolo.

Fig. 453. Terracina — Chiesa di S. Salvatore. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Virginio Vespignani, romano, (1808-1882). Discepolo di Poletti, lavorò moltissimo a Roma e in provincia; pieno di buon gusto, è privo però — come la maggior parte degli architetti dell'epoca di Pio IX — di qualsiasi originalità. Edificò la Porta Pia, (fig. 454) e quella di San Pancrazio; eseguì il vasto porticato e la Chiesa di Campo Verano, il Cimitero maggiore di Roma; fece la Chiesa del Palazzo pontificio in Anzio, la nuova Custodia della catena nella basilica Eudossiana, e la nuova Confessione della Basilica Liberiana. Uno dei suoi lavori migliori è l'abside nuova di San Giovanni col contiguo Ambulacro e Palazzo. Altri lavori: la nuova Chiesa di Santa Maria in Capranica e il Palazzo Brecci in Orvieto.

Fig. 454. Roma — Porta Pia.

Antonio Cipolla, napoletano, (1815-1874) che lavorò molto a Firenze e a Roma, cercò di integrare le forme architettoniche del Rinascimento fiorentino con la severità dello stile classico romano. Fece i Palazzi della Banca Nazionale a Bologna e a Firenze, freddi e corretti; l'opera sua migliore è certo il bel Palazzo, semplice e maestoso, della Cassa di Risparmio di Roma, a Piazza Sciarra.

Giuseppe Sacconi di Ascoli Piceno (1853-1905). Vinse quando aveva soli 27 anni il Concorso per il Monumento a Vittorio Emanuele; e fuorchè per la bella « Cappella espiatoria » per Re Umberto I nella Villa Reale di Monza, lavorò tutta la sua vita al grandioso monumento del Colle Capitolino.

L'idea di far sorgere su questa sacra altura, così piena di immensi ricordi, il Monumento a quel Gran Re che fra i benemeriti dell'Unità e dell'Indipendenza dell'Italia fu il più benemerito, sorse — ed è giusto ricordarlo — nella mente dello scultore Giuseppe Ferrari. Ma fu il Sacconi a darle anima ed esecuzione. Il monumento, nella sua linea generale, si compone di una superba massa di scalee digradante in piani, sulla cui sommità poggia una grandiosa trabeazione prettamente greca con propilei. Nel mezzo della grande platea inferiore si erge l'enorme statua equestre di Vittorio Emanuele II — opera di E. Chiaradia, scultore veneto (1851-1901), la quale, dopo la morte del Chiaradia fu condotta a termine da Enrico Gallori. Sotto la statua si svolge la grandiosa concezione dell'« Altare della Patria » (fig. 455),

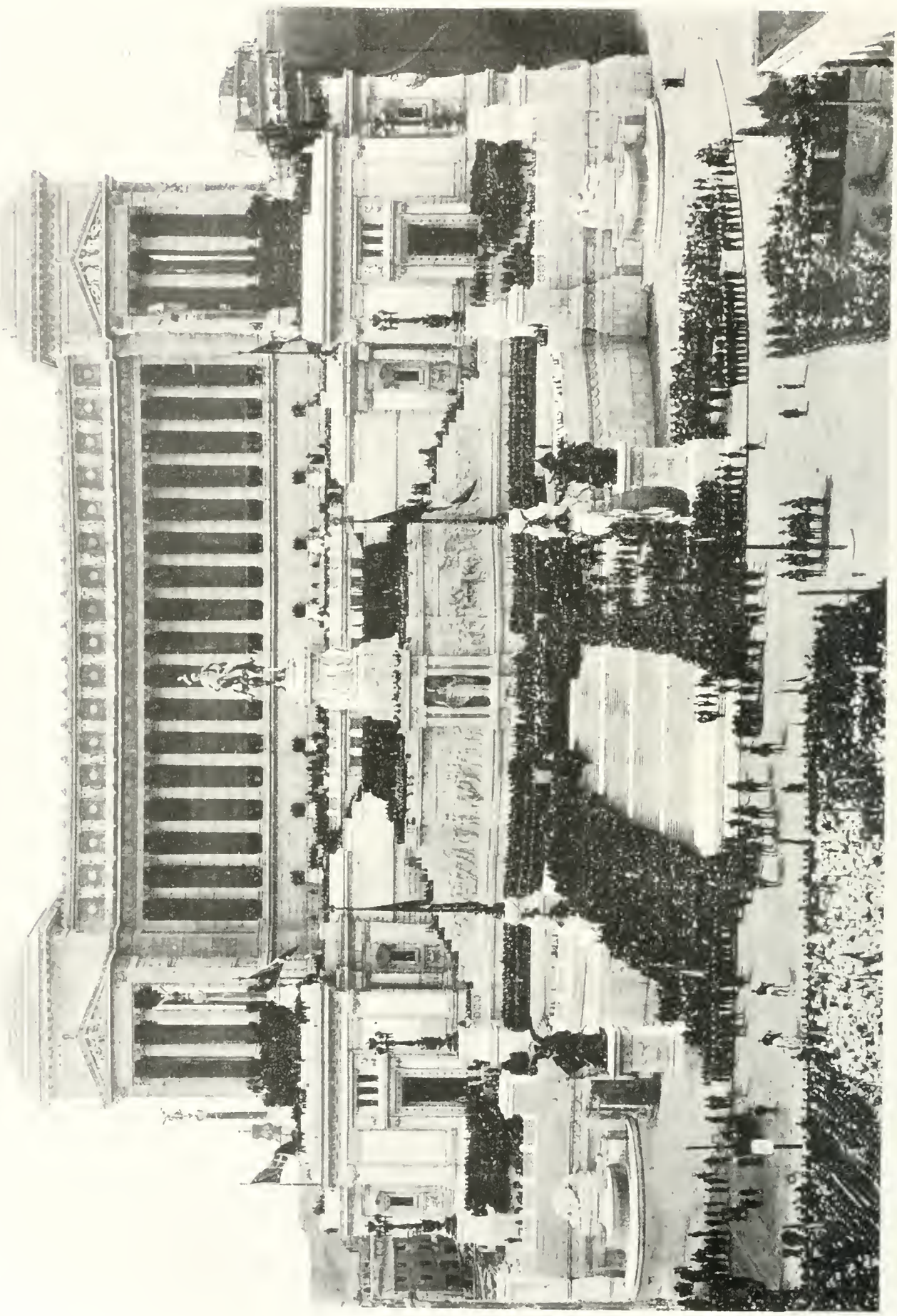


Fig. 453. ROMA - MONUMENTO DI VITTORIO EMANUELE NEL GIORNO DELLA INAUGURAZIONE.

col vasto bellissimo bassorilievo dello scultore Angelo Zanelli in mezzo a cui sorge la figurazione scultoria di Roma, opera dello stesso Zanelli. La la concezione, l'ornamentazione e anche i bellissimi particolari del Monumento — sul quale, come opera notissima, non c'indugiamo di più — sono di gusto prettamente ellenico: ma bisogna riconoscere che la varia e grandiosa molteplicità dei gruppi statuari, dei bassorilievi, delle colonne, dei trofei e degli emblemi, rievocano e rispecchiano felicemente la grandiosa e severa fastosità del gusto monumentale romano.

La prima pietra del monumento fu posta nel 1875: nel 1919, per la prima volta fu solennemente celebrata sulla sua immensa piattaforma la Vittoria italiana dopo la guerra che diede all'Italia i suoi giusti confini.

Fig. 45b. Roma — Palazzo della Banca d'Italia.

Non è qui il luogo di fare un esame critico di questa che è senza dubbio la maggiore opera monumentale dell'Italia moderna: ma senza negare valore ad alcune delle accuse che le furono mosse — e spesso con troppa ingiusta asprezza — e delle quali in ogni modo la più giustificata (come quella che deriva dal troppo bianco e freddo colore dei marmi) non può addebitarsi al Sacconi — il fatto è che il Sacconi rivelò in questo suo capolavoro il suo finissimo gusto di interprete del puro classicismo. Ciò non toglie che i più — e non certo i meno acuti — intenditori d'arte, avrebbero desiderato che la nuova Italia per il suo « Monumento Nazionale a Roma » avesse trovato forme e concetti artistici più espressivi della sua rinnovata « latina » anima civile.

Guglielmo Calderini, perugino (1837-1916) ebbe grande e meritata fama da due grandiosi lavori: il Quadriportico della nuova facciata della Basilica di S. Paolo, e il Palazzo di Giustizia, sulle sponde del Tevere, a Roma. Mentre la severa classica bellezza del Quadriportico s'impose subito a tutti, contro il Palazzo di Giustizia — grandiosa mole austera, se anche eccessivamente « tormentata » nei particolari — si appuntarono durante molti anni aspre critiche, della maggior parte delle quali il tempo ha fatto giustizia.

Gaetano Koch, romano (m. 1910) eresse il Palazzo della Banca d'Italia, (fig. 456), e il « Palazzo Margherita » (fig. 457), sull'area del Palazzo Piombino a Via Veneto: il primo, maestosa costruzione di sentimento classico, leggiadramente movi-

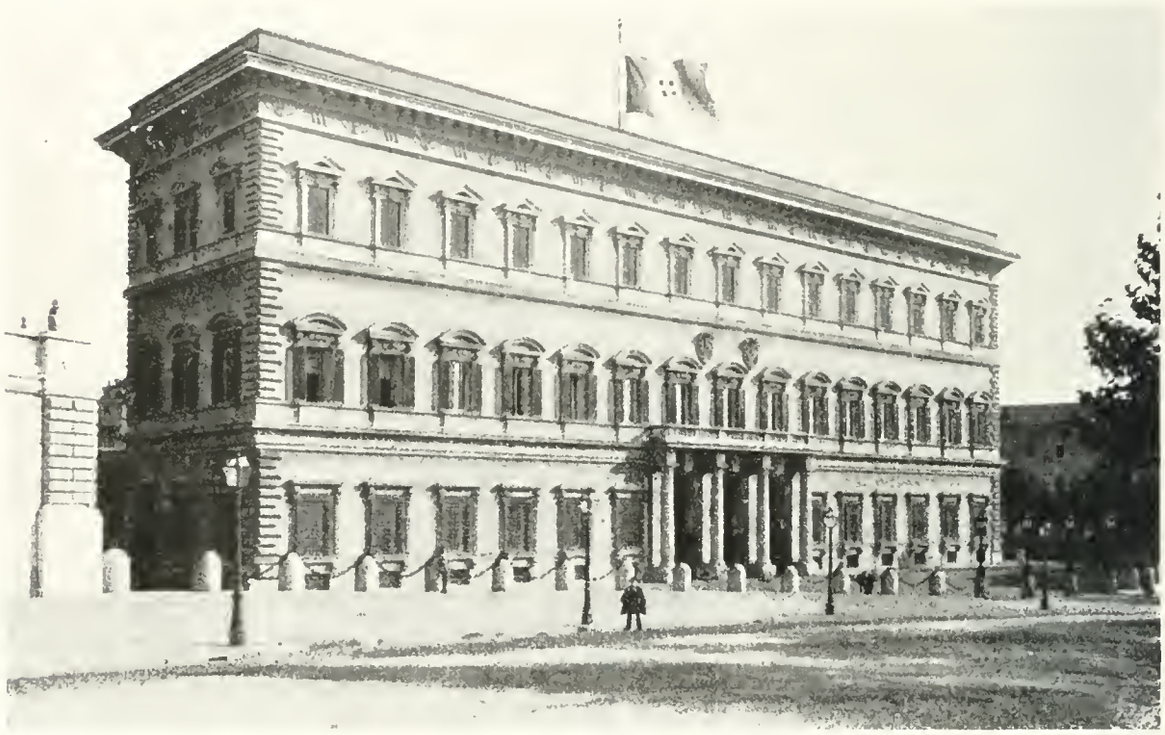


Fig. 457. Roma — Palazzo di Piombino, ora Regina Margherita.

mentata con bei partiti del Rinascimento; il secondo, inspirato al più puro e severo barocco romano.

Pio Piacentini, romano, nato nel 1846, allievo e poi Presidente dell'Accademia di San Luca. La sua opera più nota il « Palazzo delle Belle Arti » a Via Nazionale, (fig. 458) fu il primo palazzo monumentale che segnasse il risveglio anche architettonico della nuova Capitale d'Italia; e dopo quarant'anni della sua costruzione (che avvenne nel 1883) resta ancora, per la leggiadra maestà delle forme « classicamente romane » ma sensibilmente influenzate dai migliori esemplari del neo-classicismo, una delle opere più notevoli e più piacevoli della Roma moderna. Lavorò molto e sempre nobilmente in restauri e costruzioni di palazzi e di ville; è suo il bel Palazzo Berlingeri sulla Via Nomentana.

Fig. 458. Roma — Palazzo dell'Esposizione in Via Nazionale.

E finalmente ricorderemo ancora alcuni architetti italiani del secolo XIX.

Carlo Macciachini, nativo di Induno, presso Varese: nel 1865 edificò, in stile lombardo con elementi bizantini, il Cimitero monumentale di Milano; e verso il 1870 la ricca chiesa di San Spiridione a Trieste, tutta di gusto bizantino.

Ireneo Aleandri (1795-1885) di San Severino Marche, discepolo dello Stern e del Camporese che disegnò il colossale e audace Ponte dell'Ariccia, presso Genzano.

Francesco Azzurri, romano (1831-1901) restaurò con molto gusto alcuni palazzi romani, ed eresse a Roma il Teatro Nazionale.

Pasquale Belli, romano (1745-1833) allievo del Camporese; fece i disegni della basilica di San Paolo, distrutta da un incendio nel 1823, e poi ricostruita.

Pietro Selvatico, di Padova, (1803-1880) edificò la facciata ogivale, elegantissima, della Chiesa di San Pietro a Trento (fig. 459), e fu anche dotto e geniale scultore di cose d'arte.

Enrico Alcino, napoletano, morto in Roma nel 1876, fece, a Napoli, il Monumento ai Martiri.

Andrea Scala, di Udine (1820-1893) costruì il Teatro « Manzoni » di Milano, il « Salvini » di Firenze, ed altri teatri italiani.

Raffaele Canevari, romano (1825-1900) autore del colossale, ma disadorno, Palazzo delle Finanze a Roma.

Giulio Podesti, romano (1857-1909) sobrio e non inelegante costruttore di quel grandioso complesso di edifizî che è il Politecnico Umberto I (fig. 460), e del bel villino Durante, a Roma.

Fig. 459. Trento — Chiesa di San Pietro.

Luca Carimini, romano (1830-1890) autore di molti nuovi edificî sorti a Roma dopo il 1870, come la graziosa chiesetta di Sant'Ivo, il Collegio francese, il Collegio canadese con il bel cortile in Via San Vitale, e infine il grandioso Palazzo Brancaccio. Il Carimini fu anche maestro del Sacconi.

Francesco Vespignani, romano (1842-1899) figlio di Virginio, proseguì l'abside di S. Giovanni Laterano, disegnata dal padre; edificò in stile del Rinascimento la Chiesa del Sacro Cuore dei Salesiani in Via San Lorenzo, e la grandiosa

Chiesa (e annesso Collegio) di Sant'Anselmo sull'Aventino. Fu anche sapiente e intelligente restauratore di monumenti antichi.

Enrico Gui, romano, morto nel 1906, autore della bella Villa Piancastelli in Fusignano; e assai noto per il restauro non immune da qualche giusta critica) della palazzina detta la *Farnesina*, sul Corso Vittorio Emanuele a Roma.

Luigi Del Moro, da Livorno 1845-1897 eresse la bella Chiesa dei Santi Ubaldo a Gubbio, e la grande Scala della Galleria palatina del Palazzo Pitti, a Firenze.

Fig. 460. Roma — Il Policlinico Umberto I.

Tito Azzolini, bolognese 1837-1907' insigne maestro di architettura nell'Istituto di Belle Arti a Bologna, autore del bel palazzo della Cassa di Risparmio in Pistoia, nobilissimo edificio in vecchio stile toscano, ma trattato con freschezza di gusto moderno, fig. 461 .

Francesco Bartolini, pistoiese (1831-1903, restauratore esimio del Battistero, del Campanile e del Palazzo comunale di Pistoia.

Giuseppe Brentano, nato nel 1862 a Milano, e mortovi giovanissimo nel 1889. Vinse trionfalmente il concorso per la nuova facciata del Duomo di Milano; il suo progetto non fu eseguito, ma rimane nobilissimo documento di uno dei più brillanti ingegni che abbiano onorato l'architettura in questi ultimi anni.

Fig. 461. Pistoia — Palazzo della Cassa di Risparmio.

Annibale Forcellini, di Treviso (1821-1892) autore del bel Manicomio dell'isola di San Clemente a Venezia. Ma il suo nome è sopra tutto noto per l'audace sicurezza con cui condusse tra il 1876 e il 1882 i grandi restauri del Palazzo ducale di Venezia, minacciante rapida rovina, e da lui mirabilmente e stabilmente rinsaldato fin dalle fondamenta.

Giovan Battista Basili, di Palermo (1825-1896) autore di molte e grandiose costruzioni in Sicilia e specialmente del grandioso Teatro Massimo di Palermo.

Pietro Paolo Quaglia, di Bardello (Varese) (1856-1898) disegnò il Palazzo della nuova Università di Napoli, che fu eseguita dopo la sua morte.

Vincenzo Micheli, toscano, autore del Ponte Nuovo a Pisa, del Teatro di Carrara, del Tempio israelitico di Firenze, del Ponte a Santa Croce sull'Arno.

Giacomo Franco, veronese (1816-1895) ottimo professore all'Accademia di Venezia, autore dell'austero e grandioso Ossario di Custoza.

# INDICE DEI NOMI DEGLI ARTISTI


Abadie, Paul, 298.
Abildgaard, Nicolaj Abraham, 16.
Achard, Jean-Alexis, 127.
Achenbach, Andreas, 152.
Achenbach, Oswald, 153.
Achtermann, Wilhelm, 176.
Adam, Albrecht, 151, 152.
Adam, Franz, 152.
Adamo, Max, 162.
Ademollo, Carlo, 377.
Afinger, Bernhard, 52.
Agnemi, Eugenio, 339.
Agricola, Filippo, 333, 337.
Ahlert, Friedrich, 187.
Aiwasousky, J. K., 280.
Alcino, Enrico, 433.
Aldi, Pietro, 378.
Aleandri, Ireneo, 433.
Alexander, John W., 250.
Allgeyer, 177.
Allston, Washington, 249.
Alma-Tadema, Lawrence, 245.
Alt, Jakob, 167.
Alt, Rudolf, 167.
Alt, Theodor, 225.
Altamura, Saverio 378, 401.
Alvarez, Luis, 258.
Aman-Jean, Edmond, 214.
Amati, Carlo, 418.
Amerling, Friedrich, 5, 151.
Andreä, Augus' Heinrich, 189.
Andri, Ferdinand, 234.
Angeli, Heinrich, 238.
Angelini, Annibale, 339.
Angelini, Costanzo, 352.
Angelini, Tito, 330.
Antokolsky, Markus, 297.
Antonelli, Alessandro, 422.
Appiani, Andrea, 341, 342.
Arienti, Carlo, 384.
Armstead, Henry-Hugh, 181.
Arsenius, Georg, 264.
Artz, Adolf, 252.
Aureli, Carlo, 330.
Azzolini, Tito, 435.
Azzurri, Francesco, 433.
Baertson, Albert, 253.
Baisch, Hermann, 236.
Balbi, Filippo, 338.
Baltard, Victor, 302.
Baluschek, Hans, 232.
Bandel, Ernest, 177.
Banti, Cristiano, 380, 381.
Bantzer, Karl, 231.
Barabino, Carlo, 424.
Barabino, Niccolò, 411.
Barbizon, 280.
Barrias, Louis Ernest, 171.
Barye, Antoine-Louis, 82, 173.
Barry, Charles, 191.
Barry, James, 101.
Bartels, Hans, 232.
Bartholomé, Albert, 285.
Bartolini, Francesco, 377, 435
Basile, Giovan Battista, 437.
Bastien-Lepage, Jules, 205, 206, 209.
Bates, Henry, 297.
Batoni, Pompeo, 332, 340, 341
Baudry, Paul, 143, 145.
Bauer, Franz, 176.
Bauer, Marius Alexander Jacques, 306.
Baum, Paul, 234.
Beardsley, Aubrey, 310.
Beccaria, Angelo, 386.
Becker, Benno, 238.
Becker, Carl, 165.
Becker, Jakob, 42, 166.
Becker, Ludwig Hugo, 167.
Becker, Peter, 166.
Begas, Reinhold, 177, 178, 179.
Begas, Karl, 39, 153, 318.
Behrens, Christian, 292.
Behrens, Peter, 302, 317.
Bell, Ingres, 300.
Bellangé, Hippolyte, 72, 146.
Belli, Pasquale, 433.
Bellosio, Carlo, 343, 384, 385.
Beltrami, Luca, 423.
Benczur, Julius, 274.
Bendemann, Eduard, 41.
Benjamin Constant, Jean Joseph, 215.
Benlliure y Gil, José, 258.
Benois, Alexander, 281.
Benvenuti, Pietro, 346, 377.
Berchmans, 312.
Berg, Edvard, 264.
Bergh, Richard, 264.
Berlepsch-Valendas, H. K. E., 316.
Bertini, Giuseppe, 359, 367.
Besnard, Paul Albert, 209.
Bezzuoli, Giuseppe, 347, 376, 377, 381.
Bewich, Thomas, 300.
Biagioli, Filippo, 338.
Bianchi, Mosè, 370.
Bianchini, 333.
Bida, Alexander, 65.
Bidermann, Johann, Jakob, 153
Bienaimé, Luigi, 330.
Bièfve, Edouard, 85, 86, 253.
Biedermier, 316.
Billotte, René, 213.
Bindesböll, M. G. C, 298.
Bing, S., 316.
Biscarra, 385.
Bissen, H. W., 19.
Bjoerck, Oskar, 264.
Blanche, Jacque Emile, 215.
Blake, William, 114.
Bläser, Gustavo, 52.
Blau, Tina, 2, 34.
Blechen, Karl, 154.
Bluntschli, Alb. Friedr, 298.
Böcklin, Arnold, 167, 177, 217, 218, 220, 221, 222, 239, 240, 290, 318, 393.
Böhm, Edgar, 181.
Böhm, Josef Daniel, 176.
Boilly, Léopold, 130.
Boito, Camillo, 421.
Bone, Muirhead, 300.
Bonheur, Rosa, 128.
Bonington, Richard Parkes, 110, 119.
Bonnard, Pierre, 212.
Bonnat, Léon, 145.
Bonolis, Giuseppe, 353, 396, 397, 403.
Borchardt, Hans, 238.

Borghesi, Giambattista, 346
Börjeson, John, 182.
Borowikowski, Wladimir, 278.
Borrani, Odoardo, 378, 380.
Bosboom, Jan, 252.
Boschetto, Giuseppe, 403.
Bosio, François, 79, 80, 82.
Bosselt, Rudolf, 296.
Bossi, Giuseppe, 342.
Botti, Guglielmo, 348.
Bouguereau, Adolphe William, 145.
Boulenger, Hippolyte, 253.
Bozzini, Paolo, 339.
Brabazon, H. B., 247.
Braecke, Pierre, 290.
Brackeleer, Henri, 253.
Bracht, Eugen, 234.
Branchi, Angelo, 330.
Braun, Caspar, 306.
Breitner, H. G., 252.
Brendel Albert, 128, 238.
Brentano, Giuseppe, 435.
Breton, Jules, 134.
Brown, Ford Madox, 116, 118.
Brozik, Vaclav, 276.
Brüllow, Karl, 278.
Bruni, Fiodor, 278.
Bruschi, Paolo Gerolamo, 346.
Brütt, Adolf, 293, 318.
Buchholz, Karl, 234.
Burger, Anton, 166.
Burkel, Heinrich, 84, 165.
Burne-Jones, Edward, 243, 244, 309.
Burnier, Richard, 167.
Burnitz, Peter, 166.
Burnitz, Rud. Heinr, 298.
Busch, Wilhelm, 306.
Bystörm, Johann Niklas, 182.
Cabanel, Alexandre, 143, 145.
Cabat, Louis, 120.
Cabianca, Vincenzo, 378, 381.
Cacciatori, Benedetto, 330.
Cagnola, Luigi, 417.
Caïn, Auguste, 173, 175.
Calamatta, Luigi, 353, 354.
Calame, 387.
Calderini, Guglielmo, 432
Callcott, Augustus, 107.
Cameron, J. Th., 306.
Camino, Giuseppe, 387.
Camporese, Giuseppe, 425.
Camporese, Pietro, 427.
Camuccini, Vincenzo, 334, 335, 337, 342, 352, 356, 389, 393.
Canevari, Raffaele, 434.
Canina, Luigi, 427.
Canon, Hans, 164.
Canonica, Luigi, 418.
Canova, Antonio, 2, 18, 51, 80, 181, 182, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 342, 352, 356, 398.
Cantoni, Simone, 416.
Capalti, Alessandro, 338.
Caprinozzi, Marco, 352.
Carcano, Filippo, 370, 371, 372.
Carelli, Consalvo, 395.
Carimini, Luca, 434.
Carnevali, Giovanni, detto Piccio, 346, 362, 364, 366.
Carnevali, Nino, 395.
Carolus-Duran, C. A. E., 215.
Carpeaux, Jean Baptiste, 172, 177, 282.
Carradori, Francesco, 330.
Carrière, Eugène, 213, 258.
Carstens, Asmus Jacob, 16, 20, 21, 22, 31, 32, 47.
Carta, Natale, 339.
Carus, Karl Gustav, 150.
Casnedi, Raffaele, 364.
Cassioli, Amos, 377.
Castaldi, Andrea, 385.
Cauer, Stanislaus, 292.
Cavalleri, Ferdinando, 338.
Cavallini, Antonio, 346.
Cazin, Jean Charles, 213.
Cederström, Gustav, 261.
Celentano, Bernardo, 401, 402.
Cézanne, Paul, 212, 215, 272.
Chalgrin, François, 2.
Cham (Conte Amedée), 134.
Chantrey, Francis, 181.
Chaplain, Jules Clément, 294.
Chaplin, Charles, 145.
Chapu, Henri, 173.
Charlet, N. T., 72, 132.
Charpentier, Alexandre, 296.
Chassériau, Théodore, 70, 207.
Chaudet, Denis Antoine, 79, 80.
Chelli, 341.
Chéret, Jules, 312.
Chiaradia, Enrico, 429.
Chierici, Alfonso, 338.
Chintreuil, Antoine, 127.
Chodowiecki, 147, 153.
Cipolla, Antonio, 429.
Ciseri, Antonio, 377, 378, 381.
Clason, J. G. 299.
Claus, Emile, 253.
Claus Meyer, 226.
Clodt, Peter Carlowitsch, 183.
Coghetti, Francesco, 337, 346 393, 413.
Cogniet, Léon, 68, 141.
Collin, Raphaël, 215.
Collins, William, 105.
Comolli, G. B., 330
Conconi, 384.
Conder, Charles, 247.
Consoni, Nicola, 332, 390.
Constable, John, 96, 107, 108, 109, 110, 119, 120, 126, 155, 246, 248, 387.
Conti, Cosimo, 340, 378.
Copley, John Singleton, 102.
Cordier, Charles, 292.
Corinth, Lovis, 231.
Cormon, Ferdinand, 214.
Cornelius, Peter, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 82, 83, 86, 88, 151, 191, 331, 333, 334.
Cornienti, Cherubino, 359.
Corot, Camille, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 137, 203, 248, 378, 387, 388.
Cortot, Jean Pierre, 79.
Corvi, Domenico, 334.
Cossa, 361.
Costa, Nino, 383, 393, 394, 397.
Cotmon, John, 107.
Cottet, Charles, 214.
Coubert, Gustave, 97, 134, 136, 137, 195, 199, 209, 222, 227, 228, 253.
Courtens, Frans, 253.
Couture, Thomas, 141, 220.
Cox, David, 110.
Crane, Walter, 244, 309, 316.
Cremona, Tranquillo, 366, 367, 368, 369.
Crivelli, Gioachino F, 419.
Crome, John Berney, 107.
Cross Edmond, 211.
Cruikshank George, 113.
Cuypers, Pieter, 299.
Daffinger, Morik, 151.
Dagnan-Bouveret, Pascal Adolphe, 209.
Dahl, Johann Christian Klausen, 150, 270.
Dalbono, Edoardo, 404, 406.
Dalou, Jules, 282.
Dampt, Jean, 296.
Danhauser, Joseph, 151.
Dannecker, Johann Heinrich, 19.
Dance, George, 191.
Dannat, Wilhelm D., 250.
Daumier, Honoré, 133, 214.
Daubigny, Charles François, 120, 126, 127, 128, 378, 387, 388.

David, Jacques Louis, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 32, 73, 77, 78, 79.
David, Pierre Jean, 81, 82, 143, 148, 153, 170, 172, 207, 294, 332, 335, 346, 352.
D'Azeglio, Massimo, 385.
De Albertis, Sebastiano, 364.
Debucourt, Louis - Philibert, 132.
Decamps, Alexandre Gabriel, 62, 64, 65.
De Carolis, Adolfo, 394.
Defregger, Franz, 162, 166.
Degas, Edgar, 198, 201, 203, 212, 309, 379.
Degeorge, 296.
Delacroix, Eugène, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 76, 127, 141, 146, 164.
Delaplanche, Eugène, 175.
Delaroche, Paul Hippolyte, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 76, 141, 253.
Delaunay, Elie, 145.
Del Moro, Luigi, 435.
De Mura, 352.
Denis, Maurice, 214.
De Nittis, Giuseppe, 404, 405.
De Santis, Guglielmo, 391.
D'Espagnat, Georges, 215.
Destouches, P. E., 56.
Detaille, Edouard, 72.
De Tivoli, Serafino, 378, 380.
Dettmann, Ludwig, 232.
Dévéria, Eugène, 68.
De Viso, 403.
Diaz, Narcisso Vizilo, 120, 122, 125, 126, 127.
Diday, 387.
Dielman, Jak. Fürchtegott, 166.
Diez, Wilhelm, 226.
Diez, Robert, 177.
Dill, Ludwig, 237.
Dillens, Julien, 290.
Dinet, Etienne, 215.
Diotti, Giuseppe, 337, 345, 346, 362.
Dongen, Kees, 216.
Donndorf, Adolf, 92.
Dorè, Gustave, 134, 308.
Drake, Friedrich, 52.
Dreber, Heinrich Franz, 222.
Duban, Félix, 184.
Dubois, Paul, 174, 175, 294.
Duc Joseph Louis, 184.
Dumreicher Armand, 192.
Dupont, Henriquel, 303.
Dupré, Jules, 120, 126, 127.
Dupuis, Daniel, 296.
Duret, Francisque, 80, 81, 172, 173, 175.
Dyce, William, 116, 118.
Duret, 173, 175.
Eastlake, Charles, 115.
Eckersberg, Christoph Wilhelm, 148, 259.
Eckmann, Otto, 308, 312, 316.
Edel, Edmund, 312.
Edelberg, Rudolf, Eitelbergr, 192.
Edelfelt, Albert, 269.
Eiffel, Alexandre Gustave, 302
Eilers, Gustav, 303.
Ende, Hans am, 237.
Engel, Otto H., 234.
Erler, Fritz, 235.
Errante, Giuseppe, 332.
Etty, William, 101.
Evenepoel, Henri I. E., 253.
Everdingen, 152.
Exter, Julius, 237.
Eybl, Franz, 151.
Eysen, Louis, 225.
Faber, Otto, 164.
Faccioli, Raffaele, 413.
Falat, Julius, 276.
Falcke, Jakob, 192.
Falguière, Alexandre, 282, 283.
Faruffini, Federico, 365, 366.
Fattori, Giovanni, 382.
Faustini, Modesto, 394.
Favretto, Giacomo, 410.
Fearnley, Thomas, 150.
Fedetow, Andreewitsch, 279.
Fendi, Peter, 151.
Fernkorn, Anton, 176.
Ferrari, 326.
Feuerbach Anselm, 167, 177, 217, 220, 221, 290.
Feure, George, 319.
Fioroni, Luigi, 339
Fischer, Ferdinand August, 176.
Fischer, Theodor, 300.
Fisher, Mark, 246.
Flandrin, Jean Hippolyte, 76, 77.
Flaxman, John, 4, 180.
Flers, Camille, 120.
Fleury, Nicolas Robert, 68.
Fliedler, Konrad, 222.
Flossmann, Joset, 292.
Fogelberg, Benedikt, 19.
Folchi, Ferdinando, 348.
Fontaine, B., 2.
Fontaine, Pierre, 2.
Fontana, Luigi, 391.
Fontanesi, Antonio, 387.
Forain, Jean Louis, 309, 312.
Forcellini, Annibale, 437.
Fortuny, Mariano, 257, 370, 393, 404.
Foyatier, Denis, 81.
Fracassini, Cesare, 332, 390.
Fraikin, Charles Auguste, 182, 286.
Français, François Louis, 128.
Franchi, Giuseppe, 339.
Franco, Giacomo, 437.
Frédéric, Léon, 255.
Frémiet Emanuel, 175.
Freund, H. E., 19.
Friedlaender, Friedrich, 167.
Friedrich, Caspar David, 150, 154, 259.
Friedrich, Nik, 292.
Frith, William Powell, 115.
Fromentin, Eugène, 65.
Füger Friedrich, Heinrich, 151.
Führich, Joseph, 28, 31, 117, 306.
Fuselli, Carlo, 330.
Füssli, Henry, 101.
Gagino, G., 330.
Gagliardi, Pietro, 332, 390.
Gaiassi, Vincenzo, 330.
Gaillard, Ferdinand, 145, 303.
Gallait, Louis, 85, 86, 253.
Gallén, Axel, 270.
Gallé, Emile, 319.
Galli, Pietro, 330.
Gallori, Enrico, 429.
Gamba, Enrico, 333, 385.
Gamba, Francesco, 386.
Gandara, Antonio, 258, 305.
Gandolfi, Democrito, 330.
Garnier, Charles, 186.
Gärtner, Friedrich, 35, 187.
Gasser, Hans, 176.
Gau, Franz, 190.
Gauermann, Friedrich, 151.
Gauguin, Paul, 212, 215, 272.
Gaul, August, 292.
Gavarni, Paul, 133, 257.
Gebhardt, Eduard, 226, 230.
Gedon, Lorenz, 193.
Geef, Willem, 182.
Gegerfelt, Wilhelm, 261.
Genelli, Bonaventura, 22, 35.
Gensler, Günther, 150.
Gensler, Jakob, 150.
Gensler, Martin, 150.
Gentz, Wilhelm, 165.
George, 300.
Georgi, Walter, 235.
Gerard, 335.
Gérard, François, 12, 13.
Géricault, Théodore, 32, 56, 57, 133.

Gérôme, Léon, 143, 292.
Gervex, Henry, 215.
Geselschap, Friedrich, 227.
Gessner, Albert, 301.
Geyger, E. M., 296.
Geyger, E. M., 305.
Ghelli, C. 330.
Giacometti, Ignazio. 330.
Gibson, John, 180.
Gigante, Giacinto, 395.
Gil, José Benlliure, 258
Gilbert, Alfredo, 296.
Gillray, James, 113, 114.
Gilly, Friedrich, 47, 187.
Gilsoul, Victor, 253.
Giraldoni, Pietro, 419.
Girard, Isidore, 133.
Girodet, Anne Luis (detto Girodet-Trioson), 12.
Girtin, Thomas, 109.
Giudici, (de) Carlo Maria, 341.
Gleichen - Russwurm, barone Ludwig, 234.
Gleyre, Charles, 141.
Gnaccarini, F., 330.
Göbel, Angilbert, 166.
Gogh, Vincent, 212, 252, 272.
Gonin, Francesco, 385.
Gonzalès, Eva, 205.
Görres, 30.
Gordigiani, Michele, 378.
Gosen, Th., 292.
Goya, 114, 146, 195, 198, 255, 258.
Graff, 147.
Grandi, Francesco, 332, 390.
Grandville, 133.
Granet, François Marius, 56, 75.
Grant, Miss, 248.
Gregor, Robert Mac, 248.
Greiner, Otto, 305.
Grenander, Alfred, 302.
Grévin, Alfred, 134.
Grigoletti, Michelangelo. 349, 410.
Gros, Jean Antoine, 13, 39, 55, 58, 61, 153.
Groux, Charlesde, 253, 286.
Grubicy, Vittore, 373.
Grützner, Eduard, 166.
Gubitz, Friedrich, Wilhelm, 306.
Gude, Hans Frederich, 270.
Guérin, Pierre, 13, 57, 61, 80.
Guerra, Camillo, 352.
Gui, Enrico, 435.
Guillaume, Eugène. 170,
Guillansson. Olaf, 309.
Gurlitt, Louis, 152.
Gusson Karl, 227.
Guthrie, James, 248.
Guys, Constantin, 133.
Habermann, Hugo, 231.
Hackert, 21.
Hagen, Theodor, 234.
Hagborg, Adolf, 261.
Hahn, Hermann, 293.
Hahn, Hermann, 296.
Haider, Karl, 224.
Haller, Hermann, 290.
Halm, Peter, 303.
Hals, Franz, 198, 251.
Hammershöj, Wilhelm, 259.
Hamon, Louis, 143.
Hanck, Anton, 290.
Hansen, Frida, 319.
Hansen, Theodor, 189.
Harburger, Edmund, 226, 306.
Harrison, Alexander, 250.
Hase, Konrad, Wilhelm, 188,
Hasenclever, J. Peter, 41.
Hasselberg, 296.
Hauberisser, Georg, 188.
Hausmann, Friedrich Karl, 166.
Haydon, Beniamin, Robert, 101.
Hayez, Francesco, 336, 338, 346, 356, 357, 359, 361, 362, 389.
Hébert, Ernest, 79.
Hecht, W. 303,
Heichert, Otto, 234.
Heideloff, Karl Alexander, 187.
Hein, Th. Th., 309, 312.
Hellmer, Edmond, 179.
Helleu, Paul, 215, 305.
Henneberg, Rudolf, 165.
Henner, Jean, Jacques, 143.
Henry, George, 248.
Henry, James L., 247.
Herbst, Thomas, 238.
Herkomer, Hubert, 248.
Herregns, Guillaume Jacques, 85.
Herrmann, Curt, 232.
Herterich, Ludwig, 232.
Hess, Heinrich, 37, 38.
Hess, Peter, 152.
Heyden, Hubert, 238.
Hildebrand, Adolfo, 291, 292, 296.
Hildebrandt, Ed., 13, 165.
Hildebrand, Theodor, 40.
Hirt, Georg, 193, 309.
Hirt, Rudolf, 225.
Hitchcock, George, 250.
Hittorff, Jakob. Ign. 77, 190, 302.
Hitz, Dora, 238.
Hitzig, Friedrich, 189.
Höcker, Paul, 238.
Hofmann, Ludwig, 240.
Hoffmann, Ludwig, 301, 318.
Hoffmann, Josef, 317.
Hodler, Ferdinand, 242.
Höger, Josef, 151.
Holzer, Josef, 151,
Hönemann, Martin, 308.
Hoog, Pieter, 253.
Hoppner, John, 100.
Hörmann, v. Theodor, 234.
Horovitz, Leopold, 276.
Horta, Victor, 302.
Hösel, Erich, 292.
Hötger, Bernhard, 290.
Hottinger, 26.
Houdon, Jean Antoine, 79, 171.
Hübner, Karl 83.
Hübner, Ubrich, 234.
Hübsch, 89.
H'übsch, Heinrich, 187.
Huet, Paul, 120.
Humbert, Ferdinand, 214.
Humboldt Guglielmo, 30.
Hummel, Johann Erdmann, 153.
Hunt, Holman, 115 ,117, 118.
Hunt, William Morris, 250.
Ignace, Jan, 133.
Ijeastad, Gustav, 264.
Ingres, Jean Auguste Dominique, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 143, 220, 347, 353, 377.
Induno, Gerolamo, 362.
Induno, Domenico, 361, 365.
Inness, Georges, 250.
Isabey, Jean Baptiste, 13.
Isabey, Louis Gabriel, Eugène 13.
Isola, Giuseppe, 411.
Israëls, Josef, 130, 228, 251, 252.
Issel, Georg Wilhelm, 153.
Jacoby, Louis, 303.
Jacovacci, Francesco 391.
Jacque, Charles Emile, 128.
Jacquemart, Jules, 303.
Janssen, Peter, 226
Jerichau, Jens Adolf, 19.
Jernberg, Olof, 234.
Jettel, Eugen, 234.
Johansen, Viggo, 259.
John, A. E., 248.
Jolivard, Andrè, 120.
Jones, Burne, 116, 119.
Jongkind, J. L., 252.
Jordan, Rudolf, 42.

Joris, Pio, 392.
Josephson, Ernest, 264.
Jouvenceau, 216.
Jsaak, Jsraëls, 253.
Jullierat, 387.
Juengling, Friedrich, 308.
Jwanow, Alessander, 278.
Kalckreuth, Leopold, 232.
Kalide, Theodor, 177.
Kallmorgen Friedrich, 230.
Kampf, Arthur, 232.
Kampf, Eugen, 234.
Katsushika, Hokusai, 196.
Kauffmann, Hermann, 150, 166.
Kauffmann, Hugo, 166.
Kaulbach, F. A., 238, 303.
Kaulbach, Wilhelm, 86, 88, 164.
Keene, Charles, 113.
Keller, Albert, 238.
Keller, Gottfried, 219.
Keller-Reutlingen., P. W.,238.
Keller, Joseph, 303.
Kersting.Georg Friedrich.150.
Kessel, Matthias, 182.
Keyzer, Nicaise, 253.
Khnopff, Fernand, 255.
Kiellberg, Johannes Frithjof, 182.
Kiprenski, Orest, 278.
Kiss, August, 52.
Kleist, Enrico, 148.
Klenze, von Leo, 34, 35.
Klimsch, Fritz, 292.
Klimt, Gustav, 242
Klinger, Max, 144, 239, 240, 241, 270, 291, 292, 305.
Knoll, Konrad, 177.
Kobell, Wilhelm, 152.
Kock, Gaetano, 432.
Koch, Joseph Anton, 21, 22, 90.
Koebe, Christen, 259.
Köhler Christian, 40.
Kolbe, G., 292.
Koller, Rudolf, 167
Kollwitz, Käte, 305.
Kopf, Josepf, 177.
Knaus, Ludwig, 104, 166.
Koner, Max, 238.
König, Otto, 176.
Köpping, Karl, 303.
Korowin, Konstantin, 280.
Kuehl, Gotthard, 231.
Kurzbaner, E., 166.
Kraus, Aug., 292.
Kreis, Wilhelm, 301.
Kreuger, Nils, 264
Kriehuber, Joseph, 309.
Krog, Arnold, 319.
Krogh, Christian, 270.
Kröyer, Peter Severin, 259, 296.
Krüger, Albert, 154, 308.
Krüger, Franz, 153.
Kruse, Bruno, 296.
Kruse, Max, 292.
Laboureur, Francesco, 330
Laboureur, Massimo, 330
Labrouste, Henri, 184, 302
Ladbrooke, Robert, 107.
Laermans, Eugène, 253, 255.
Lagarde, Pierre, 213.
Lalique, René, 319.
Lambeaux, Jef, 288.
Lampi, Johann Baptist, 151.
Landseer, Edwin, 105, 106.
Landi, 334, 336, 342, 389.
Lanfredini, 378.
Langae, Jules, 288.
Langer, 34.
Larsson, Carl, 264.
Lasinio, Carlo, 353.
Lasinio, Giovanni Paolo, 353.
Latouche, Gaston, 215.
Latour-Fontain, Henry, 198, 205.
Läuger, Max, 317.
Laurens, Jean Paul, 145.
Lavery, John, 249.
Lawrence, Thomas, 100.
Le Beau, Alcide, 216.
Lechter, Melchior, 242, 312, 316.
Lederer, Hugo, 292, 296.
Leech, John, 84, 113.
Leempoels, Jef, 255.
Lefèbvre, Jules, 145.
Lefuel, Hector Martin, 186.
Lega, Silvestro, 380.
Legros, Alphonse, 305.
Leibl, Wilhelm, 162, 167, 222, 223, 225, 226, 276, 305.
Leighton, Fréderick, 245.398.
Leins, Christian, 189.
Leistilow, 316.
Leistikow, Walter, 232.
Lemaire, Philippe Henri, 79.
Lenbach, Franz, 162, 177, 225, 238, 318.
Lèonard, A., 319.
Lepère, Auguste, 305.
Lepsius, Reinhold, 238.
Lerolle Henri, 213.
Le-Sidaner, 215.
Leslie, Charles, 105.
Lessing, Carl Friedrich, 42, 43, 44.
Leutze, Emanuel, 162, 249.
Lewizki, Dmitri, 278.
Leys, Heindrik, 253.
Lewithan, Isaak, 280.
Lhermitte, Léon, 299
Liebermann, Max, 130, 228, 229, 232, 276, 305.
Lier, Adolf, 167.
Licht, Hugo, 299.
Liljefors, Bruno, 264.
Lindenschmit, Wilhelm, 162.
Langhans, Carl Gotthard, 2.
Longhi, Giuseppe, 332, 353.
Lorrain, Claude, 4, 106, 112.
Luccardi, Vincenzo, 330.
Luce, Maximilien, 211.
Lucini, 419.
Lufftz, Ludwig, 226.
Luksch, Richard, 292.
Lunois, Alexandre 215.
Maccari, Cesare, 392.
Macciachini, Carlo, 433
Macintosh, 315.
Mackensen, Fritz, 237.
Maclise, Daniel, 115.
Maggiotto, 356.
Magnus, Eduard, 153.
Maillol, Aristide, 290.
Maison, Rudolf, 292
Makart, Hans, 162, 164, 221.
Makowsky, Wladimiro, 280.
Makowsky, Costantino, 280.
Malatesta, Adeodato, 377.
Maliavin, Filipp, 281.
Mancinelli, Giuseppe, 352, 353, 401.
Manes, Josef, 276.
Manet, Edouard, 97, 146, 195, 198, 199, 200, 205, 212, 246, 253, 290, 379.
Mandel, Eduard, 303.
Manguin Henri, 216.
Mannfeld, Bernhard, 305.
Manno, Francesco, 332
Marcellin (Emile Planat), 134.
Marchesi, Pompeo, 330.
Marchetti, Domenico, 354, 404.
Marcke, Emile, 128.
Marées, Hans de, 167, 177, 217, 220, 221, 222, 239, 240, 290, 291.
Mariani, Cesare, 390.
Marilhat, Prosper, 65.
Maris, Jakob, 252.
Maris, Matthys, 252.
Maris, Willem, 252.
Markò, 380.
Marstrand, Wilhelm, 259.
Martin, Hommer, 250.
Martin, Henri, 214.
Martos, Iwan Petrowitsch, 183.
Mason, George, 245.

Massarani, Tullo, 365.
Matejko, Jan, 274, 276.
Matisse, Henri, 215.
Matteini, 348, 356.
Max, Gabriel, 162, 164.
Maurier, George, 113.
Mauve, Anton, 228, 252.
Mayer, Alexander Liezen, 162.
Meer van Delft, 251.
Mehoffer, Joseph, 276.
Meissonier Ernest, 72, 145, 146, 155, 253, 257, 403, 405.
Melchers, Frans, 255.
Melchers, Gari, 250.
Meli, Giosuè, 330.
Menard, René, 213.
Mengoni, Giuseppe, 299, 422.
Mengs, Anton Raphael, 2, 3.
Mengs, Raphael, 183, 331, 332.
Menzel, Adolfo, 145, 154, 155, 156, 160, 227, 228, 253, 303, 306, 307.
Mercié, Antonin, 283.
Mercuri, Paolo, 354.
Méryon, Charles, 305.
Mesdag, Hendrik Willem, 252.
Mestrovicz, 290.
Messel, Alfred, 301, 302.
Metzinger, Jean, 216.
Metzner, Franz, 292
Meunier, Constantin, 130, 285, 286, 288, 290.
Meunier, Henry, 312.
Meyer, Johann, Heinrich, 23.
Meyerheim, Eduard, 154.
Meyerheim, Friedrich Eduard, 42.
Meyerheim, Paul, 227.
Michel, Georges, 120.
Micheli, Vincenzo, 437.
Michelsen, Hans, 182.
Michetti, Francesco Paolo, 394, 406, 408.
Middelthun, I. O., 182.
Migliara, Giovanni, 384.
Millais, John Everett, 115, 117, 118, 244.
Millet, Aimé, 171, 199, 205, 207, 228, 286.
Millet, Jean-François, 97, 129, 130, 136, 137.
Minardi, Tommaso, 332, 333, 357, 390, 391.
Minne, Georges, 290.
Miola, Camillo, 403.
Modersohn, Otto, 237.
Moll, Karl, 234.
Molmenti, Pompeo, 350, 410.
Molteni, 360.
Monet, Claude, 198, 200, 203, 205, 211, 212.
Mongeri, 333.
Monnier, Henri, 132.
Monti, Gaetano, 330.
Monticelli, Adolphe, 127.
Moore, Albert, 245.
Morelli, Domenico, 361, 378, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 406.
Moreau, Gustave, 70, 206, 207.
Morgari, Paolo Emilio, 385.
Morghen, Raffaello, 353.
Morgenstern, Christian, 150, 167.
Morland, George, 105.
Morot, Aimé, 215.
Morris William, 243, 309, 314, 315, 320.
Morisot, Berthe, 205.
Moser, Koloman, 317.
Moulin, Hippolyte, 171.
Mount, William Sidney, 249.
Mulready, William, 105.
Müller, William, 110.
Müller, Viktor, 164, 222.
Munch, Edvard, 212, 272.
Munkacsy, Michael, 228, 229, 231, 276.
Munthe, Gerhard, 272, 219, 319.
Munthe, Ludwig, 270.
Mussatov, Viktor, 281.
Mussini, Luigi, 377, 378, 392.
Muzioli, Giovanni, 413.
Mylius, Karl, 298.
Myslbek, Josef V., 179.
Nadar, Félix Tournachon, 134.
Naeke, Gust., Heinr, 26.
Nani, Napoleone, 350
Natter, Heinrich, 180.
Neff, Thimotheur, 278.
Nenci, 380.
Netti, Francesco, 403, 404.
Neuville, Alphonse, 72.
Neureuther, Eugen Napoleon, 305.
Newton, Gilbert Steward, 105.
Nicolai, Hermann, 189.
Nicholson, 308.
Niebuhr, 34.
Nordström, Karl, 264.
Northcote, James, 101.
Norwich, 107.
Oberländer, Adolf, 306.
Obrist, Hermann, 316.
Olbrich, Joseph, 301, 302, 317.
Oldach, Julius, 149.
Olde, Hans, 234, 318.
Olivier, J. H. F., 26, 28.
Opie, John, 100.
Oppler, Edwin, 188.
Orchardson, William Quiller, 248.
Orlik, Emil, 276, 308.
Orlowsky, Alexander, 278.
Orlowsky, Boris Iwanowitzch, 183.
Oudiné, 294.
Ouless, W. W., 248.
Overbeck, Friedrich, 26, 27, 28, 31, 116, 117.
Overbeck, Fritz, 237, 331, 333, 357, 385.
Paal, Ladislaus, 276.
Pacetti, Camillo, 330.
Pagliano, Eleuterio, 360, 361.
Palagi, Palagio, 343, 345, 357, 384,
Palizzi, Filippo, 353, 394, 397, 398, 404, 406.
Palmer, Erastus Dow, 182.
Palmeroli, 391.
Pankok, Bernhard, 316.
Paoletti, Gaspare, 424.
Paoletti, Pietro, 348.
Parmentier, Georges, 253.
Pasqualoni, Vincenzo, 339.
Pastina, Edoardo, 392.
Paterson, James, 248.
Paul, Bruno, 309, 316.
Paulsen, Julius, 261.
Peci, Giorgio, 330.
Percier, Charles, 2.
Pergola, 396.
Perraud, Joseph, 171.
Persius, Ludwig, 191.
Peto, 300.
Pettenkofen, August, 167.
Pettenkofer, M. 296.
Pforr, Franz, 26, 28.
Piacentini, Pio, 432.
Piacenza, Carlo, 387.
Picasso, P., 216.
Piccio (v. Carnevali), 362.
Picot, 207.
Pidoll, Karl, 222.
Piermarini, Giuseppe, 415.
Piglhein, Bruno, 230.
Piloty, Karl, 160, 162, 164, 166, 222, 225, 226, 231, 253, 274.
Pils, Isidore, 72, 146.
Pindemonte, 336.
Pinelli, Bartolomeo, 354, 357, 396.
Pisan, Héliodor, 308.
Pissarro, Camille, 198, 203.
Pissarro, Lucien, 246.
Pitteri, 353.
Pizzi, Augelo, 330.
Pletsch, Oskar, 90.

Poccianti, Pasquale, 424.
Pochwalski, Kasimir, 276.
Podesti, Francesco, 388, 393, 413.
Podesti, Giulio, 434.
Poelaert, Joseph, 298.
Poletti, Luigi, 426.
Politi, Odorico, 348.
Pollak, Leopoldo, 84, 416.
Pollastrelli, 381.
Polzelberger, Richard, 236.
Potter, 105.
Poussin, 106.
Powers, Hiram, 182.
Preller, Weimar Friedrich, 22, 23, 222
Pradier, James, 80, 173.
Pradilla, Francisco, 258.
Prud'hon, Pierre Paul, 10, 11, 12.
Puccinelli, 378.
Pugin, A. W. N., 191.
Purvit, 281.
Puvis de Chavannes, Pierre, 206, 207, 222.
Puy, Jean, 216.
Quaglia, Pietro Paolo, 437.
Quercia, Federico, 353.
Querena, Lattanzio, 348.
Quarenghi, Giacomo, 415.
Radimski, Vaclav, 276.
Racburn, Henry, 100.
Raffaelli, Jean-François, 209, 305.
Raffaello, 33, 39, 116, 303.
Raffet, Auguste, 71, 72, 132.
Rahl, Karl, 164.
Ramberg, Arthur, 222, 223.
Ramirez, Manuel, 258.
Ranzoni, Daniele, 369.
Rauch, Christian, 47, 51, 52, 91, 176, 177.
Rayski, Ferdinand, 150.
Régamey, Guillaume, 146.
Regnault, Henry, 146.
Reinhart, Johann Christian, 20.
Reiniche, René, 306.
Reiniger, Otto, 234.
Renan, Ary, 214
Renoir, Auguste, 126, 198, 202.
Rethel, Alfred, 44, 45, 220, 306.
Resanow, 299.
Revelli, S. 330.
Ribot, Théodore, 146.
Ricard, Gustave, 145.
Ricci, Stefano, 330.
Ricciani, Antonio, 354.
Richmond, George, 116.
Richter, Gustav, 165.
Richter, Ludwig, 90, 305, 306
Riedel, Aug., 84
Riefstahl, Wilhelm, 166
Riemerschmid, Richard, 316.
Rjepin, Hja, 279.
Rieth, Otto, 301.
Rietschel, Ernest, 91, 92, 176.
Rinaldi, Rinaldo, 330.
Rippl-Ronai, 276.
Rivière, Théodore, 292.
Robert, Léopold, 78, 79, 80, 83, 354.
Rodin, Auguste, 283, 285, 288, 290.
Rohden, Martin, 153.
Rohlfs, Christian, 234.
Röhrich, Nikolai, 281.
Roll, Alfred, 209
Romakos, Anton, 234.
Römer, Georg, 296.
Rops, Félicien, 114, 133, 305.
Rosa, Salvatore, 352.
Rosen, Georg, 261.
Rossetti, Dante Gabriele, 115, 116, 118, 243, 244.
Rossi, (de) Casimiro, Brugnone 338.
Rossi-Melocchi, Cosimo, 425.
Rosso, Medardo, 283, 284.
Rottmann, Carl, 38.
Rousseau, Théodore, 107, 120 122, 123, 125, 127, 128, 137.
Rousseau, Victor, 290, 378, 388.
Robyet, Ferdinand, 145.
Rowlandson, Thomas, 113.
Rubbio, Luigi, 339.
Rubins, S., 85, 99, 255, 303.
Rude, François, 80, 81, 171, 172, 173, 175.
Runge, Philipp, Otto, 148, 150, 154, 259.
Ruo, Gennaro, 353.
Ruskin, John, 116, 320.
Ruths, Valentin, 167.
Rysselberghe, Théo, 211.
Sabatelli, Francesco, 347.
Sabatelli, Giuseppe, 347, 361.
Sabatelli, Luigi, 346, 384.
Salmson, Hugo, 261.
Sacconi, Giuseppe, 429, 430
Saint-Gaudens, Augustus, 297.
Sala, Vitale, 345.
Samberger, Leo, 238.
Samuel, Charles, 290.
Sanderson, Cobden, 310.
Sandreuter, Hans, 222.
Sangiorgio, Abbondio, 330.
Sanguinetti, 333, 390.
Sargent, John Singer, 250.
Sarti, Antonio, 427.
Sattler, Joseph, 242, 310.
Scala, Andrea, 433.
Schadow, Gottfried, 47, 153, 154, 303.
Schadow, Rudolph, 20.
Schadow, Wilhelm, 31, 39, 40, 42, 44.
Schaper, Fritz, 292, 296.
Scharff, Anton, 296.
Scheffer, Ary, 61, 62.
Scherrebeck, 319.
Schiavoni, Natale, 352.
Schick, Gottlieb, 20.
Schilling, Johannes, 92.
Schindler, Karl, 151.
Schindler, Jakob Emil, 234.
Schinkel, Karl Friedrich, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 187, 188.
Schievelbeins, Hermann, 52.
Schirmer, Johann Wilhelm, 43, 44, 270.
Schischkin, Jwan, 280.
Schleich, d. A. Eduard, 167.
Schlittgen, Hermann, 306.
Schmid, Mathias, 166.
Schmidt, Friedrich, 188.
Schmitson, Teutwart, 166.
Schmitz, Bruno, 301.
Schneider, Sascha, 242.
Schnnetz, 83.
Schönleber, Gustav, 236.
Schnorr, Julius, 26, 31, 37, 306.
Schramm-Zittau, Rudolf, 238.
Schraudolph, Johann, 38.
Schreyer, Adolf, 166.
Schrödter, Adolf, 41, 44.
Schrotzberg, 5.
Schuch, Charles, 223.
Schultze - Naumsburg, Paul, 301, 317.
Scolderer, Otto, 166.
Scott, Baillie, 315.
Scott, Guilbert, 191.
Scuri, Enrico, 316.
Schüz, Theodor, 167.
Schwaiger, Hans, 242.
Schwanthaler, Ludwig, 35, 36.
Schwartz, Stefan, 296.
Schwartze, Therese, 252.
Schwechten, Franz, 302.
Schwind, Moritz, 35, 88, 89, 90, 305, 306.
Seffner, Karl, 292.
Segantini, Giovanni, 130, 372, 373, 374.
Seidl, Gabriel, 300.
Seitz, Alessandro, 334.
Seitz, Lodovico, 333.
Seitz, Rudolf, 193.

Selvatico, Pietro, 433.
Semper, Gottfried, 190, 313.
Senefelder, Aloy, 308.
Sergell, Tob., 19, 182.
Serov, Valentin, 280.
Serra, Luigi, 413.
Serrurier, 315.
Seurat, Georges, 211.
Seymour-Haden, F., 306.
Shannon, J. J., 250.
Shaw, Normann, 300.
Sicker, Bernhard, 247.
Siemering, Rudolf, 176.
Sigalon, Xavier, 56.
Signac, Paul, 209.
Signorini, Giovanni, 379.
Signorini, Telemaco, 379, 381 382.
Silvagni, Giovanni, 338, 391.
Siemiradzky, Hendrik, 278.
Simon, Lucien, 214.
Simonazzi, 413.
Simonis, Eugène, 182.
Sinduig, Stephan, 296.
Sisley Alfred, 198, 203, 212.
Skarbina, Franz, 232.
Slevogt, Max, 231.
Smirke, Robert, 191.
Snyders, 105.
Soane' John, 191.
Sohn, Carl, 41.
Solari, Angelo, 330.
Solari, Tommaso, 330.
Somaini, Francesco, 339.
Sommer, Oskar, 298.
Somov, Konstantin, 281.
Soufflot, 207.
Sorolla y, Bastida, Joaquin, 258.
Spangenberg, Gustaw, 165.
Spekter, Erwui, 150.
Speckter, Otto, 90, 150.
Sperl, Johann, 225.
Spinazzi, Innocenzo, 330.
Spitzweg, Carl, 13, 166.
Stäbli, Adolf, 167.
Stappen, Charles van der, 288.
Srark, James, 107.
Stauffer-Bern, Carl, 291, 305.
Steen, Jan, 104.
Steffeck, Karl, 167, 222, 228.
Steindl, Emmerich, 188.
Steinfeld, Franz, 151.
Steinhausen, Wilhelm, 225.
Steinle, Eduard, 28, 166.
Steinlen, 309, 312.
Stepan, Yaremitsch, 281.
Stern, Raffaello, 425
Sternberg, Wassily, 279.
Sterl Robert, 231.
Steuben, Charles, 68.
Stevens, Alfred G., 181, 253.
Stevens, Joseph, 253.
Stevenson, Macaulay, 248.
Stier, Wilhelm, 188.
Storm van's Gravesande, Carl Nikolaas, 306.
Stothard, Thomas, 101.
Strack, Johan Heinrich, 189.
Strang, William, 306.
Strasser, Arthur, 292.
Stuck, Franz, 240, 242, 306.
Stüler, Friedrich, August, 189, 191.
Suhr, Christoph, 150.
Swan, J. M., 297.
Szinyei, Paul Merse, 276.
Szymanowski, Macek, 276.
Tadema, Alma, 143.
Tadolini, Adamo, 328, 330.
Tassaert, Octave, 134.
Tautenhayn, d. A. Joseph, 296.
Tenerani, Pietro, 20, 330, 333.
Teichlein, Anton, 167.
Thaulow, Fritz, 270.
Thieck, 148.
Thiers, 59.
Thiersch, Friedrich, 299.
Thoma, Hans, 223, 224, 225, 309.
Thomas, Lawrence, 5.
Thomas, Grosvenor, 248.
Thon, 299.
Thöny, Ed., 309.
Thorwaldsen, Bertel, 17, 18, 19, 20, 31, 47, 51, 80, 91, 148, 175, 180, 181, 182, 183, 330, 342.
Thumann, Paul, 90.
Tidemand, Adolf, 42, 270.
Tilgner, Wiktor, 179.
Tischbein, 147.
Tite, William, 191.
Toma, Gioacchino, 402, 403.
Tomaselli, Albano, 349.
Tonks, Henry, 247.
Toorop, Jan, 253.
Toretti, 326.
Toulouse Lautrec, Henri, 309, 312.
Traballesi, Giuliano, 340, 341, 342.
Treesurt, Guglielmo, 346 362, 364, 366.
Trioson (vedi Girodet Anne Louis), 12.
Troubetzkoy, Paul, 284, 297, 369.
Troyon, Constant, 128.
Tryon, D. W., 250, 387.
Trübner, Wilhelm, 223, 224.
Tuaillon, Luis, 291, 292.
Turner, Joseph, Mallord William, 96, 110, 112, 113, 119, 195, 205, 387.
Tuxen, B., L. 261.
Uhde, Fritz von, 230, 276.
Unger, Johann Friedrich Gottlieb, 306.
Unger, Johann Georg, 306.
Unger, William, 303.
Unzelmann, Friedrich Ludwig 308.
Urban, Josef, 317.
Ury, Lesser, 233.
Ussi, Stefano, 348, 376, 378.
Uth, Max, 234.
Vacca, Luigi, 385.
Vaccaro, 353.
Valadier, Giuseppe, 425.
Valentini, Giuseppe, 424.
Valloton, Félix, 308.
Vannutelli, Scipione, 333, 391.
Vaudoyer, Léon, 298.
Vautier, 104.
Vautier, Benjamin, 104, 166.
Véber, Jean, 309.
Veit, Philipp, 28, 31, 44, 166.
Velde, Henry, 302, 315, 318.
Venuti, 390.
Verheyden, Isidore, 253.
Verlet, Raul, 282.
Vernet, Carle, 83, 131, 337.
Vernet, Emile Jean Horace, 62, 70, 71, 72.
Verstraete, Théodore, 253.
Vertunni, Achille, 396.
Verwée, Alfred, 253.
Vespignani, Francesco, 434.
Vespignani, Virginio, 429.
Vigeland, Gustav, 290.
Vigne, Paul, 290.
Vignon, B., 2.
Villegas, José, 258.
Villette, 309.
Vincotte, Thomas, 290
Viniegra, Lasso, 258.
Vinner, Carl, 237.
Viollet le Duc, Eugène Emanuel, 185, 191.
Visconti, Louis Tullien, 186.
Vivo, (de) Tommaso, 338.
Vlamick, Maurice, 216.
Vogeler, Heinrich, 237.
Vogel, Ludwig, 26, 147.
Vogel, Hugo, 232.
Voigtel, Karl E. Rich, 187.
Volkamann, Arthur, 291, 292.
Vollon, Antoine, 146.
Voysey, 315.

Vuillard, M., 212.
Wach, Karl Wilhelm, 153.
Wach, Wilhelm, 39.
Wächter, Eberhardt, 20.
Wagner, Otto, 301.
Wahle, Fritz, 306.
Waldmüller, Ferdinand, 151.
Walker, Frederick, 245.
Wallot, Paul, 299, 301.
Ward, Jannes, 106.
Wappers, Gustav, 85, 253.
Wasmann, Friedrich, 150.
Watts, George Frederick, 244, 248.
Webb, Aston, 300.
Webb, Philipp, 300.
Websters, Thomas, 105.
Weimares-Kunst-Freunde, 23.
Weishaupt, Victor, 238.
Weller, Theodor, 84.
Welti, Albert, 222.
Wenetzianow, Alexis, 279.
Werenskiöld, Erik, 270.
Wereschtschagin, Wassily, 279
Werner, Anton, 227.
Werner, Fritz, 167.
West, Beniamin, 102.
Weth, Jan, 252.
Weyr, Rudolf, 179.
Whistler, James Mc. Neill, 250, 251, 258, 306
Widmmann, Max, 176.
Wiertz, Antoine, 114, 255.
Wilke, Rudolf, 309.
Wilkie, David, 83, 102, 103, 104.
Wilson, Richard, 106, 112.
Wolff, Emil, 20.
Wolff, Wilhelm, 177.
Wolkmann, Hans, 236.
Wrba, Georg, 301.
Wrubel, Michael, 281.
Würsinger, 391.
Zacchi, 332.
Zahrtmann, Christian, 259.
Zandomeneghi, Federigo, 205, 408, 410.
Zanelli, Angelo, 430.
Zanoia, Giuseppe, 418.
Zanth, K. L., 190.
Zimmermann, Albert, 234.
Zona, Antonio, 350.
Zorn, Andres, 264, 267, 269.
Zügel, Heinrich, 238.
Zuloaga, Ignacio, 258.
Zumbusch, Kaspar, 176.
Zwerner, Ernest Friedrich, 187.

# INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

N.B. I numeri fra parentesi sono quelli delle illustrazioni. Gli altri indicano le pagine del testo. — Sono esclusi i musei e le collezioni pubbliche e private, bastando a rintracciare le opere dei singoli autori l'indice dei nomi.


Alatri. 338.
Amburgo. Monumento a Bismark, 292, 301. (317).
Amsterdam. Palazzo del Municipio, 299.
Anversa. Statua di Rubens, 182.
Anzio. Chiesa del Palazzo Pontificio. 429'
— Chiesa di S. Antonio — Dipinto del De Rossi, 338.
Arezzo. Duomo - Dipinti del Benvenuti, 346.
Ascoli Piceno. Cattedrale - affreschi del Mariani. 391.
Assisi. Chiesa di S. Francesco. Restauri di affreschi, del Botti, 348.
Atene. Palazzo dell'Accademia delle scienze (180).
Bergamo. Chiesa di Alzano - Pala d'altare del Carnevali 362.
— Duomo - Gloria di San Alessandro del Coghetti. 337.
Berlino. Chiesa della Croce (183).
— Chiesa di Werder. 50. Dipinti «Tre virtù Cristiane di Wach, 39.
— Galleria Nazionale. Storia di Giuseppe ebreo, di P. Cornelius, 31. 189.
— Monumento a Federico il Grande (34) 51.
— Monumento a Goethe 292.
— Palazzo della Borsa con porticato aperto di Hitzig. 50.
— Palazzo del Nuovo Museo. Pitture murali nello scalone, di Kaulbach. 88.
— Palazzo del vecchio Museo ed il teatro (33) 49.
— Berlino. Palazzo della Società dell' Elettricità. 302.
— Palazzo della Stazione 302.
Piazza della Belle Alliance. Gruppi di guerrieri di Fischer, 176.
— Porta di Brandenburgo, 2.
— Statua del vecchio Dessauer e di Zieten sulla Wilhelmsplatz di G. Scadow. 47.
— Teatro. Quadri della volta di Wach. 39.
— Tiergarten. Rilievo del monumento a Federico Guglielmo III. di F. Drake (35) 52.
— Torre dell'Imperatore Guglielmo sulla Havel. di Schwechten. 302.
Birminghan. Palazzo di Giustizia. 300.
Bologna. Palazzo Banca Nazionale 429.
— Palazzo della Cassa di Risparmio, 122.
— Palazzo Cavazza, 422.
— Palazzo Comunale. Sala del Consiglio. Dipinti del Serra, 413.
Boston. Monumento a Daniel Webster di Powers. 182.
Braunschweig. Statua di Lessing. di Rietschel. 91.
Brema. Fontana di Maison (312) 292.
— Monumento all'Imperatore Federico di Tuaillon. 291.
Brescia. Duomo. Cristo che risana gli infermi del Grigoletti, 349.
Breslavia. Palazzo dell' Università. Fontana di Lederer 292.
Bruxelles. Monumento ai martiri di Geef, 182.
— Palazzo di Giustizia (318) 298.
Budapest. Mattatoio. Gruppo di animali di Begas, 178.
— Palazzo del Parlamento 188.
Calcinate. Chiesa. L'Assunta del Coghetti (363).
Capranica. Chiesa di S. Maria 429.
Carrara. Teatro, 437.
Casamari, 338.
Castiglionello. Villa Martelli. Dipinti del Fattori, 383.
Ceprano. 338.
Chantilly. Monumento del Connestabile di Montmoreney di Dubois. 174.
Charlottenburg. Mausoleo. Tomba della regina Luisa di C. Rauch (30) 51.
— Palazzo della Borsa, Banca e Istituto Tecnico. 189.
Civitavecchia. Chiesa della morte, Affresco dell'Errante. 332.
Coblenza. Porta Westfalica. 301.
Collepardo, 338.
Colonia. Duomo. L'Incoronazione di Maria di Overbek 27, 187.
Como. Villa Paolina. 418.
Custoza. Ossario, 437.
Dampierre. Statua di Luigi XIII di Rude. 81.
Darmstadt. Casa Habich (323).
Desenzano. Cappella del Collegio. Dipinto del Tomaselli. 350.
Diacovar (Croazia). Cattedrale. Cristo, l'Immacolata del Consoni. 390.

Dresda. Fontana gotica sulla piazza della Posta, 190.
— Monumento a Re Federico Augusto, 91.
— Palazzo della Galleria, 190.
— Palazzo Reale. Decorazioni di Bendemann, 41.
— Teatro di Corte, 190.
— Torre di Bismarck di Kreis, 301.
Dublino. 401.
Firenze. Chiesa della S.S. Annunziata. Dipinti del Folchi 348.
— Chiesa di San Lorenzo. Affreschi del Benvenuti, 346.
— Loggia dei Lanzi. Restauri del Poccianti, 425.
— Palazzo Banca Nazionale 429.
— Palazzo Colonna. Dipinti del Folchi, 348.
— Palazzo Conti. Dipinti del Folchi, 348.
Palazzo Gerini. Dipinti del Folchi, 348.
— Palazzo Gherardesca. Dipinti del Folchi, 348.
— Palazzo Guicciardini. Dipinti del Folchi, 348.
— Palazzo Pitti. Restauri del del Poccianti, 425. Scala della Galleria, del Moro, 435.
— Ponte Santa Croce sull'Arno, 437.
— Teatro Salvini, 433.
— Tempio israelitico, 437.
Fusignano. Villa Piancastelli, 435.
Francoforte. Istituto Städel. Ezzelino in carcere, dipinto di C. F. Lessing (28).
Fürt. Fontana di-Maison, 292.
Gallarate. Ospedale, 421.
Genova. Chiesa dell'Annunciata. Disegno del Barabino 424.
— Chiesa di San Siro. Facciata del Barabino, 424.
— Duomo. Altare del Barabino, 424.
— Palazzo Celesia. Dipinti del Barabino, 411.
— Palazzo Comunale. Affreschi del Barabino. 411.
Palazzi Rocca e Solari. Dipinti del Carta, 339.
— Passeggiata dell' Acquarola, 424.
Ginevra. Monumento del Duca Carlo di Braunschweing di Caïn, 173.
Görlitz. Sala d'armi, rilievi di Lederer, 292.
Guarino, 338.
Gubbio. Chiesa di S. Ubaldo, 435.
Iselberg (Innsbruk). Monumento ad Andreas Hofer di Natter, 180.
Jakovar. Cattedrale. Dipinti del Seitz, 334.
Karlsruhe, Edifici classici, 2.
— Palazzo del Parlamento. Affreschi dello Schwind. 89.
Kopenhagen. Chiesa di Nostra Donna. Cristo di Thorwaldsen, 18 (13). Predica di S. Giovanni, 18. Entrata di Cristo a Gerusalemme, 18.
Statue 12 apostoli e del Salvatore, 18.
— Manifattura di porcellane, 319.
— Palazzo del Museo Thorvaldsen (316) 298.
Kelheim. Loggia della libertà. Progetto di L. von Klenze 35.
Lipsia. Monumento alla guerra delle nazioni, 301.
— Palazzo del nuovo Municipio, (319) 299, 301.
Livorno. Acquedotti del Cisternone e del Cisternino del Poccianti, 425.
Londra. Abbazia di Westminster. Monumento di Lord Beaconsfield, 181.
— Deadham Loch, quadro di Constable (69).
— Palazzo del British Museum, 191.
— Palazzo della Borsa. Il Wellington, modellato da Chantrey, 181 (185) 191.
— Palazzo Banca d'Inghilterra, 191.
— Palazzo Mansion House, 191.
— Palazzo Buckingham. Pifferari di Wilkie, (76).
— Palazzo Kensington. La morte del Generale Wolfe di West (75)
— Palazzo del Parlamento. Monumento Funerario della Regina, di Gibson, 181 (186) 191.
Londra. Ville di Bedford. Park, 300.
Longford. Chiesa. Monumento sepolcrale per la duchessa di Leicester, di Gibson, 180
Lonigo. Villa Giovanelli. Affreschi decorativi di M. Bianchi, 371.
Loreto. Chiesa del Santuario. Storia della Vergine del Seitz, 334. Storie di San Giuseppe del Faustini, 394. Dipinti del Maccari, 392.
Louvre. Statua la «Vittoria» di Duret, 81.
Macerata. Palazzo Ugolini, ora Conti, 425.
Magonza. Duomo. Decorazioni di Ph. Veit, 28.
Mantova. Palazzo dell'Accademia, 416.
Marienburg. Castello (179) 188.
Marsiglia. Cattedrale, 298.
Milano. Arco della Pace, 417.
— Arena, 418, (441).
— Casa Silvestri. Finti bassorilievi del Traballesi, 341.
— Casa Todani. Tre Grazie del Traballesi, 341.
— Castello Sforzesco. Paesaggio del D'Azeglio (407) 421 (446).
— Casino Belgioioso, 419, (444).
— Cimitero monumentale 433
— Duomo. Coronamento della Facciata del Zanoia 418. Facciata del Brentano, 435.
— Galleria Vittorio Emanuele Facciata di Mengoni, 299. Mosaico riproducente affreschi allegorici del Pogliano, 361.
— Ospedale Fatebenefratelli, 419.
— Palazzo Annoni. Giove Giunone e Ganimede del Sabatelli, 346.
— Palazzo Arciducale. Il trionfo di Igea, del Traballesi, 341.
— Palazzo della Banca Commerciale, 421.
— Palazzo Belgioioso 415, 416 (437).
— Palazzo Brera, 416.
— Palazzo Busca-Serbelloni. Psiche, e, Danza delle ore del Podesti, 390.
— Palazzo Greppi, 415.

Milano. Palazzo Merliari, 415.
— Palazzo Melzi, 419.
— Palazzo Negroni Prato. Dipinti a chiaroscuro del Traballesi, 340.
— Palazzo Pertusati, 417.
— Palazzo Poldi-Pezzoli, 416.
— Palazzo Reale. Quadri a olio del Traballesi, 340. Dipinti dell'Appiani, 342, del Palagi, 343.
— Palazzo Rocca - Saporiti 419.
— Palazzo Serbelloni. Giunone che induce Eolo a liberare i venti, del Traballesi, 340. Nozze di Amore e Psiche, del Traballesi 346, 416, (439).
— Palazzo della Stazione Centrale. Affreschi del Pagliano, 361.
— Palazzo Traversi, 418.
— Porta Magenta, 418.
— Porta Nuova. Arco del Zanoia, 418.
— Porta Ticinese. Propilei, del Cagnola, 417, (440).
— Teatro Manzoni. Decorazioni del soffitto del Bertini, 360, 433.
— Teatro della Scala, 415. Sipario del Bertini, 360, 415.
— Villa Reale, 416, (438).
Monaco. Arcate del giardino di corte. Dipinti di C. Rottmann, 38.
— La Bavaria di Klenze e Schwanthaler (23) 36.
— Chiesa di San Bonifacio. Affreschi di Hesse, 37.
— Chiesa di San Luigi, del Gärtner, 35.
— Chiesa dello Spirito Santo Affreschi di Hesse, 37.
— Decorazione della Residenza di Schwind, 89.
— Gliptoteca. Affreschi di Cornelius, 33, (22).
— «Ludwigskirche», Decorazioni di Cornelius, 37.
— Loggia dei Lanzi, del Gärtner, 35.
— Monumenso di Dürer di C. Rauch, 51.
— Monumento di Re Maximiliano I di C. Rauch, 51.
— Nuova Pinacoteca. Affreschi nella facciata, di Cornelius, 88.
Monaco. Palazzo di Giustizia, (415) 299.
— Palazzi della Maximilianstrasse, 189.
— Palazzo del Municipio, 188
— Palazzo del Museo Nazionale, 300.
— Palazzo Reale. Dipinti di di J. Schnorr, (24) 37.
— Ponte di Wittelsbach (322)
Montecassino. Chiesa. Il battesimo di Cristo del Paoletti, 348.
Montecatini. Palazzo delle Terme, 424.
Monza Villa Reale, 415 (436).
— Villa Reale «Cappella Espiatoria» del Sacconi, 429.
— Villa Reale. Studi di mare di M. Bianchi, 371.
— Villa Reale. Decorazioni del Perego, 419.
— Villa Reale. Il Parnaso, dell'Appiani (366) 342.
Nantes. Cattedrale. Monumento funebre per il generale de la Moricière di Dubois, 174.
Napoli. Chiesa dell'Arena. Dipinto del Mancinelli, 352.
— Chiesa di S. Francesco di Paola. La Concezione del Landi, 337. Dipinti del De Vico, 339.
— Chiesa di Piedigrotta. Dipinto del Mancinelli, 352.
— Monumento ai Martiri, dell'Alcino, 433.
— Palazzo del Conservatorio Dipinti dell'Arienti, 384.
— Palazzo del Municipio. Plauto mugnaio, del Miola, 403, (424). Campagna Pugliese del De Nittis, 405.
— Palazzo Università, 437.
— Teatro S. Carlo. Sipario del Mancinelli, 352.
— Villa di Capodimonte. La giovinezza e le nozze di Bacco del Bonolis, 353
Naumburg. Duomo. Santa Elisabetta di G. H. Naeke, 26.
Neuburg. Abbazia. Sacra famiglia (disegno) di Fr Overbeck (17).
Novara. Cattedrale. Dipinti del Sala, 345, dell'Antonelli, 422.
— Chiesa di San Gaudenzio. Cupola dell'Antonelli, 422.
Orléans Statua equestre di Giovanna d'Arco di Foyater, 81.
Orvieto - Duomo. Restauri delle pitture eseguiti dal Bianchini, 333.
— Palazzo Brecci, 429.
— Teatro. Sipario del Fracassini, 390.
Paderno d'Adda. Chiesa. Decorazioni del Bertini, 360.
Palermo. Teatro Massimo, 437.
Parigi. L'Arc de l'étoile, 2.
— L'Arco del trionfo, 2.
— Chiesa della Madeleine» 2. Affresco del Lemoire, 79.
— Chiesa di «Notre Dame de Paris», 185.
— Chiesa del Sacro Cuore a Montmartre, 298.
— Chiesa di Saint Denis du Sacrement. Pala d'altare di Delacroix, 67.
— Chiesa di Saint Germain des Prés. Affreschi di Flandrin, 77.
— Chiesa di San Severino. Dipinti di Flandrin, 77.
— Chiesa di Saint Sulpice. Cappella degli Angeli. Decorazioni di Delacroix, 66.
— Chiesa di San Vincent de Paul Doppio fregio di Flandrin, 77
— Dipinto del Foyer dell'«Opéra» di Boudry, 143.
— Palais Bourbon, sala della biblioteca, decorazioni di Delacroix, 65, 66.
— Palazzo dell'«Ecole de Beaux, Arts», 184.
— Palazzo di Giustizia. Monumenti di Chapu, 174,184
— Palais du Luxemburg. Sala della Biblioteca. Dipinti di Delacroix, 66.
— Palazzo Municipale. Affreschi di Puy de Chavannes, 207.
— Il Pantheon. Grande rilievo di Chaudet, 79. Affreschi di Puy de Chavannes 207
— Palazzo della Scuola di Belle Arti, 421.
— Palazzo della Sorbonne. Affreschi di Puy de Chavannes, 227.
— Palazzo del Trocadero, 421
— Piazza delle Piramidi. Monum. a Giovanna d'Arco di Frémiet, 175.

Parigi. Teatro del Gymnase. Dipinto di Menzel (143) 155.
— Torre Eiffel. (324).
Pavia. Palazzo dell'Università 416.
Petriolo (Macerata).Chiesa di S. Martino e San Marco. Quadro del Fontana, 391.
Piacenza. Chiesa di S. Giovanni. Gesù al Calvario, del Landi, 337.
— Duomo. «La Deposizione di Maria al Sepolcro» e «Gli Apostoli innanzi al sepolcro vuoto. del Landi, 336.
Pietrogrado. Ponte di Antischkowbrücke. Gruppi di domatori di cavalli di Clodt, (177), 182, 342.
Pisa. Chiesa di S. Francesco. Freschi del Botti, 348.
— Ponte Nuovo, 437, 347.
Pistoia. Battistero del Bartolini. 435.
— Campanile, 435.
— Cattedrale, Cappella di San Jacopo. Dipinto del Sabatelli, 347.
— Palazzo Cassa di Risparmio, 435, (461).
— Palazzo Comunale, 435.
— «Pantheon dei pistoiesi illustri» del Melocchi, 425.
Possagno. Tempio con la tomba del Canova, 330.
Potsdam. Castello di Babelsberg, 188.
— Chiesa della Pace. Pietà di Rietschel (68) 91.
Prato. Chiesa di Santa Maria delle Grazie. La Canonica, del Valentini, 424.
Racconigi. Palazzo Reale. Dipinti del Bellosio, 343, del Sala, 345.
Ravenna. Mosaici di S. Apollinare, 77.
Regensburg. Mausoleo Taxis. Statua di Cristo del Dannecker, 19.
— Il Walhalla di L. von Klenze, (21), 35.
Reggio Emilia. Teatro. Il sipario dipinto dal Chierici, (364), 338.
Remagen. Chiesa di S. Apollinare, 187.
Rimini. Palazzo Falloni, 425.
— Teatro. Sipario dipinto dal Coghetti, 337.
Roma. Arco di Tito. Restauri, del Valadier, 426.
— Campidoglio. Palazzo dei Conservatori. Busto di Pio VII del Canova, 329. Dipinti dell'Aldi, 378.
— Cappella Paolina. Restauri delle pitture di Michelangelo del Carta, 339.
— Casa marchese Massimi. Dipinti di Overbeck, Veit e Schadow, 31.
— Chiesa di Aracoeli. Dipinti del Seitz, 334.
— Chiesa di Campo Verano del Vespignani, 429.
— Chiesa del Gesù. S. Celso e Giuliano del Batoni, 341. Circoncisione del Capalti, 338.
— Chiesa di San Agostino. I Profeti del Gagliardi, 390.
— Chiesa di Sant'Alselmo, del Vespignani, 435.
— Chiesa di S. Apollonia. Dipinti del Grandi, 390.
— Chiesa dei S.S. Apostoli. Monumento a Clemente XIV (355). Monumento a Giovanni Volpato del Canova, 329. Affreschi del Fontana, 391 Deposizione dalla Croce del Manno, 332.
— Chiesa a San Bartolomeo dell'Isola Tiberina. Il Martirio del Santo, del Manno, 332.
— Chiesa di S. Carlo ai Catinari. Il Battesimo dei S.S. Processo e Martiniano del Coghetti, 337.
— Chiesa del Sacro Cuore dei Salesiani, 434.
— Chiesa di San Giovanni e Paolo. Dipinti del Grandi, 390.
— Chiesa di San Giovanni. Abside del Vespignani, 429.
— Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni. Crocifissione del Gagliardi, 390.
— Chiesa di S. Giov. Laterano. Dipinti del Grandi, 390, 434.
— Chiesa di S. Gregorio. Dipinti del Batoni, 341,
— Chiesetta di Sant'Ivo, 434.
— Chiesa S. Lorenzo e Damaso. Affreschi del Fontana 391.
Roma. Chiesa di San Lorenzo. Martirio di S. Lorenzo, del Grandi, 390. Affreschi del Mariani, 391. Del Fracassini, 391.
— Chiesa di San Lucia del Gonfalone, affreschi del Mariani, 391.
— Chiesa dei Lucchesi. Dipinti del Grandi, 390.
— Chiesa di S. Marcello. Monumento sepolcrale al Cardinal Consalvi del Tadolini 330.
— Chiesa di S. Maria in Trastevere. Dipinti del Grandi 390.
— Chiesa di San Maria degli Angeli. La caduta di Simon Mago del Batoni, 341.
— Chiesa di Santa Maria dell'anima. La storia di San Giovanni Nepomuceno, 334
— Chiesa di S. Maria del Popolo. Dipinto del De Rossi, 338.
— Chiesa di S. Maria Magg. Dipinti del Batoni, 341.
— Chiesa di San Nicola in Carcere. Fresco dell'abside del Carta, 339.
— Chiesa di S. Pantaleo. Facciata del Valadier, 426.
— Chiesa di S. Paolo. San Stefano e Gregorio XVI del Tadolini, 330. Il ratto di S. Paolo al cielo del Coghetti, 337. Dipinti del De Rossi, 338. Affreschi del Gagliardi, 390. Dipinti del Grandi, 390. Ricostruzione della Chiesa stessa del Poletti, 426, (450). Quadriporto della nuova facciata del Calderini, 432. Disegni del Belli, 433.
— Chiesa di S. Pietro. San Francesco di Sales del Tadolini, 330. Tomba degli Stuardi del Canova, (358) 329. Monumento a Clemente XIII del Canova (354).
— Chiesa di S. Rocco. Facciata del Valadier, 426.
— Chiesa di S. Sabina. Dipinto del Silvagni, 338.
— Chiesa del Santo Sudario. Affreschi del Maccari, 392.
— Chiesa di Santa Trinità dei Monti. Madonna con gli angeli, di Ph. Veit, 28.

Roma. Chiostro di San Paolo. I quattro grandi poeti italiani dell'Agricola, 337.
— Cimitero. Statua nel monumento Minardi, del Fontana, 391.
— Colosseo. Rinforzamento, del Valadier, 426.
— Monumento a V. Emanuele, 420, (455).
— Palazzo della Banca d'Italia, 432, (456).
— Palazzo delle Belle Arti, 432, 458).
— Palazzo Berlingeri, 432.
— Palazzo Brancaccio, 434.
— Palazzo Cassa di Risparmio, 429.
— Palazzo Collegio canadese 434.
— Palazzo. Collegio Francese 434.
— Palazzo della Fabbrica di Tabacchi, in Trastevere, 427.
— Palazzina la Farnesina, 435.
— Palazzo di Giustizia, Dipinti del Maccari, 392, 432
— Palazzo Grazioli. Restauri del Sarti. 427.
— Palazzo Istituto Belle Arti, 427.
— Palazzo Massimo. Affreschi del Fontana, 391.
— Palazzo Ministero delle Finanze. Affreschi del Mariani, 391, 434.
— Palazzo Moschetti. Affreschi del Fontana, 391.
— Palazzo del Museo British. Leoni di Stevens, 181.
— Palazzo del Museo Chiaramonti, 425.
— Palazzo Piombino ora Regina Margherita, 432 (457).
— Palazzo del Politecnico Umberto I, (460), 434.
— Palazzo Ricci. Affreschi del Fontana, 391.
— Palazzo del Quirinale. Freschi del Manno, 332. La propagazione della Fede del Minardi, 333.
— Palazzo del Senato. Dipinti del Maccari. 392. Fregio decorativo dell' Altamura, 401, (421).
— Palazzo Spada. Affreschi del Fontana, 391.
Roma. Palazzo di Marino Torlonia. Soffitto del Consoni, 390.
— Palazzo Torlonia. Affreschi del Coghetti, 337, del De Rossi, 338, 427.
— Piazza del Popolo, 426.
— Piazza di Spagna. Il Re David del Tadolini, 330.
— Porta Pia, 429, (454).
— Porta San Pancrazio, 429.
— « Portico di Vejo », 427.
— Teatro Apollo. La consegna del carro a Fetonte. Del Fracassini, 390.
— Teatro Argentina. Sipario del Fracassini, 390.
— Teatro Nazionale, 433.
— Teatro Valle, 426.
— Villa Borghese. Ingresso del Canina, 427, (452).
— Villino Durante, 434.
— Villa Torlonia. Affreschi del Capalte, 338.
Rouen. Monumento a Corneille di David d'Angers. (60), 81.
Rovigo Chiesa di Santo Stefano. Dipinto del Politi, 349
Savona Duomo. Affreschi del Coghetti, 337. Dipinti del Bruschi, 346.
— Palazzo Rovere. Apoteosi di Napoleone I., del Bruschi, 346.
— Torre del porto. Immagine del Tempo, 346.
Siena. Duomo. Mosaici sulla facciata, del Mussini, 377.
Soncino. Castello, 421.
S. Onofrio. 338.
Spoleto. Duomo. S. Cuore di Gesù, del Minardi, 333.
— Teatro. Sipario dipinto dal Coghetti, 337.
Stettino. Particolare del monumento a Federico il Grande, di G. Scadow, (31).
Stupinigi. Palazzo Reale. Dipinti del Bellosio, 343, del Sala, 345.
Strasburgo. Monumento a Gutenberg, di David D'Angers 81.
Subiaco. Chiesa del Purgatorio. Resurrezione di Lazzaro del Silvagni, 338.
— Chiesa di S. Scolastica. Restauri delle pitture quattrocentesche, del Bianchini. 333.
Terracina. Chiesa di S. Salvatore. Dipinti del De Vivo. 339, 427, (453).
Torino. Camera della Tribuna. Dipinti del Cavalleri. 338.
— Chiesa di S. Filippo Neri. Beato Valfrè e la Vergine, del Cavalleri, 338.
— Chiesa della Gran Madre di Dio, 427, (451).
— Mole Antonelliana (H 422
— Oratorio di N. S. del Rosario, 424.
— Palazzo del Parlamento. Decorazioni del Morgari, 385.
— Palazzo Reale. Decorazioni del Bellosio, 343. Torquato Tasso del Bertini. 360. Dipinti dei Gonin, 385
— Sala delle Battaglie. Dipinti del Cavalleri, 338.
— Teatro Carignano. Dipinti del Gonin, 385.
— Teatro Carlo Felice, 424 (448).
— Teatro Regio. Tendone dipinto dal Gonin, 385.
— Villa Pollengo. Decorazioni del Bellosio, 343.
Trento. Chiesa di S. Pietro. Facciata del Selvatico, 433, (459).
Treviso. Cattedrale. Affreschi del Seitz. 234.
Trieste. Chiesa di S. Antonio Nuovo. Dipinto del Politi, 338, 349.
— Chiesa di San Spiridione. Decorazioni del Bertini. 360, 433.
— Trisulti. 338.
Ulm. Chiesa evangelica del reggimento, (321).
Urbino, Duomo, 425, (449).
Venezia. Palazzo Ducale. Restauri del Forcellini. 437.
— Palazzo Franchetti. Scalone del Boito 420 (445).
— Palazzo Giovanelli. L'arresto di Filippo Calendario 352, (375).
— Palazzo Gritti. Decorazioni ad affr. dell'Hayez 357.
— Palazzo del Manicomio dell'Isola di S Clem., 437.
— Palazzo Papadopoli. Dipinto del Molmenti. 352. Decorazioni ad affresco dell'Hayez. 357.

Venezia. Chiesa di San Apollinare. Dip. di Querena 348.
— Chiesa dei S.S. Giovanni Paolo. Dipinti del Querena, 348.
— Chiesa di S. Marco. Cartoni del Giudizio Finale, eseguiti in mosaico sulla porta maggiore del Querena, 348.
— Chiesa dei Frari Monumento al Canova, 329: Monumento al Tiziano dello Zandomeneghi, 408.
Valmadrera. Affresco dell'Apocalisse del Sabatelli. 347.
Varese. Villa Ponti. Dipinti del Cremona, 368.
Versailles. 342.
— Statua di Chateubriand, di Duret. 81.
Vienna. Chiesa di S. Stefano. Monum. per la liberazione dai Turchi di Héllmer, 179.
— Palazzo del Municipio (178)
— Palazzetto della Secessione ideato da Olbrich, 301.
— Palazzo dell'«Opera» (182)
— Affr. di Schwind, 88 (182).
Vigevano. Duomo. Dipinti del Sala, 345.
Viterbo. Teatro. Sipario del Gagliardi, 390.
Washington. Statua di Jefferson di David d'Angers, 81.
— Il Campidoglio, (184).